فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي محكّم



- المثال الدخاني في قصة (في أثر السيدة الجميلة).
- مستويات الخطاب في النص الروائي المعاصر (نار الزغاريد نموذجًا).
- بنية السجال العقائدي في الفكر الأموي.
- بلاغة الإشارة في ضوء الحديث النبوي (دراسة دلالية).
- ترجمة النص الأدبي بين الوسائل البشرية والوسائل الآلية.
- «بل» في اللغة العربية: دراسة صوتية ودلالية.
- هلهلة الشعر العربي القديم: جزالة أو ركاكة.
- النسبية وفلسفة اللامشروط عند (وليم هاملتن).

الجزء (١٥)

أغسطس ٢٠٠٢



مركز الحضارة العربية

قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية علمية محكمة

يصدر عن مركز الحضارة العربية

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة تتطلع إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.
- يسعى المركز إلى تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب المصريين والعرب ونشره وتوزيعه.
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الأراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

مركز الحضارة العربية
٤ شارع العلمين عمارات الأوقاف - ميدان الكيت كات الجيزة ج.م.ع. تليفاكس: ٣٤٤٨٣٦٨

الإخراج الفنى
المنار ديزاينز

لوحة الغلاف
للفنانة زينب السعودى

فكر وإبداع

إصدار علمى متخصص جامعى محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

المشرف على الإصدار : أ.د. حسن البندارى

المراسلات :

جميع المراسلات توجه باسم المشرف على الإصدار . أ.د. حسن البندارى

القاهرة - مصر الجديدة - روكسى - شارع أسماء فهمى كلية البنات - جامعة عين شمس

ت : ٥٨٥٤٦٦٣ فاكس : ٥٨٥٦٦٢٣



- أ.د. أحمد طاهر حسنين
- أ.د. أحمد كمال زكى
- أ.د. أحمد كشك
- أ.د. أحمد مختار عمر
- أ.د. السعيد بدوى
- أ.د. (طبيب) السيد سالم
- أ.د. (طبيب) حسين أمين
- أ.د. حمدى السكوت
- أ.د. زين نصار
- أ.د. سامية الساعاتى
- أ.د. سهير فضل الله
- أ.د. صبرى إبراهيم السيد
- أ.د. صفاء الأعسر
- أ.د. طه وادي
- أ.د. عبد الحكيم حسان
- أ.د. عبد الغفار هلال
- أ.د. علي أبو المكارم
- أ.د. على عشرى
- أ.د. فاطمة موسى
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد السيد الجليند
- أ.د. محمد بلتاجى
- أ.د. محمد حسن عبد الله
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد على الكردى
- أ.د. محمد فتوح أحمد
- أ.د. محمود فهمى حجازى
- أ.د. نبيل راغب
- أ.د. نفيسة عليش

المحتويات

الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الخامس عشر. أغسطس ٢٠٠٢

د. حسن البندارى

وما زلنا على عهد قطعناه وهو: «السعى الدائم إلى مواصلة إصدار فكر وإبداع»، وإذ نقدم الجزء الخامس عشر (وهو الثالث من السنة الرابعة) - لا تغيب عن أذهاننا وأرواحنا: الرغبة الصادقة فى النهوض بمستوى البحث العلمى والإبداع الأدبى، والكشف عن الباحثين الجادين المغمورين.

ويضم هذا الجزء (الخامس عشر). تسعة بحوث. ثمانية منها باللغة العربية، وبحث واحد باللغة الفرنسية. وهى تمضى فى أربعة محاور:

المحور الأول هو: «النقد الأدبى»، وذلك بخمسة بحوث هى: المثال الدخانى فى قصة (فى أثر السيدة الجميلة) للدكتور حسن البندارى، ومستويات الخطاب فى النص الروائى (نار الزغاريد نموذجًا) للدكتور مراد مبروك، وبنية السجال العقائدى فى الفكر الأموى للدكتورة: فاطمة السويدى، وبلاغة الإشارة فى ضوء الحديث النبوى: دراسة دلالية، للدكتور: السيد عبد السميع حسونة، وتقنية الأسلوب الساخر فى رواية إرفيه بازان (حية فى قبضتى) للدكتورة أمل الأنور.

المحور الثانى هو: «النقد اللغوى» ويحتوى على ثلاثة بحوث هى: ترجمة النص الأدبى بين الوسائل البشرية والوسائل الآلية، للدكتورة: حسنة الزهار، و«بل» فى اللغة العربية: دراسة صوتية ودلالية، للدكتور أشرف حافظ، وهلهلة الشعر العربى القديم: جزالة أو ركاكة، للدكتور: محمد صقر.

وأما المحور الثالث والأخير فهو «الفكر الفلسفى» ويشتمل على بحث واحد هو: النسبية واللامشروط عند وليم هاملتن للدكتورة سامية عبد الرحمن.

والله تعالى ولىّ التوفيق

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدى

المثال الدّخانى فى قصة «فى أثر السيدة الجميلة»

د. حسن البندارى *

تعتمد قصة «فى أثر السيدة الجميلة» لنجيب محفوظ على معنى كلىّ Concept، تشكلت خيوطه المترابطة أثناء حركة الحدث القصصى Action الذى تنهض به شخصيتان رئيستان: شخصية الراوى المشارك فى صُنعه وتوجيهه، وشخصية امرأة أو فتاة ارتبطت حركة الراوى بحركتها، وتوقف تصرّفه على تصرفها. ولا تضم القصة أية شخصية رئيسة أخرى، منهما تبدأ، وبهما تنتهى. ويؤطر الاثنين جوٌّ قصصى عام Mood ذو مكان محدد، بدايته كوبرى قصر النيل، ونهايته شارع الشيخ ريحان المتفرع من ميدان التحرير بمدينة القاهرة، وزمن محدد ما بين الثامنة صباحا، وعقب غروب الشمس.

* أستاذ النقد الأدبى بكلية البنات - جامعة عين شمس.

تبدأ فكرة القصة بحالة عشق مفاجئ وسريع استبدت بالراوى. فقد عشق امرأة أو فتاة منذ لحظة وقوع بصره عليها، دون أن «يستنكر» شعوره الذى يمكن أن يكون موضع تساؤل عن مدى صدقه، ودون أن يدفع عن نفسه «اعتراضا» على سرعة تفاعله واستجابته؛ إذ إن عمق العشق يتطلب انقضاء بعض الوقت حتى يستعيد العاشق «توازنه النفسى» autonomic balance الذى توارى بالتقاء عينيه بوجه المعشوق. يقول راوى الحدث: «ذات صباح مبكر دافئ صادفتها عند منعطف البرج وليس فى الطريق غيرنا سوى الكنّاس. كنت قادمًا نحو المنعطف من ناحية وهى قادمة من الناحية المقابلة، وبيننا أشعة الشمس المشرقة تحبو فوق الأرض الخضراء. ألقيت نظرة عابرة فشُدَّت بقوة باهرة لتستقر فوق صفحة وجه ذات مواصفات خاصة لاجدوى مِن وصفها. الجميلات كثيرات، ولكن إحداهن تخص بميزة سرية، يتسلل منها إلى قلب ما نداء مبهم لا يقاوم. قوته الحقيقية فى الأمر الصادر منه. وقوته الحقيقية أيضا فى الاستجابة الحارة إليه، التى لا تفسير لها. من أجل ذلك وقعت أسيرا بلا معركة أو من خلال معركة لم أشعر بها قط..»(١).

فهذه البداية ــ كما نرى ــ ترتكز على «حركة» اتسمت «بفاعلية فورية» لعوامل ثلاثة، تختص بوصف زمن البداية ومكانها، وتتعلق بمدى قوة المثير ومبرّرات هذه القوة، وتتصل بنوع الاستجابة له أوردّ الفعل البصرى والنفسى إزاءه.

---

(١) نجيب محفوظ : قصة (فى أثر السيدة الجميلة) مجموعة التنظيم السرى ط(١) ١٩٨٤ مكتبة مصر ص٨٢.

أما العامل الأولى فهو: «تحـديد الكاتب الجوّ القصصى» الذى يلائم ـ «حالة عشق مقصودة»، يساعد فى نموّها «زمن معين» اختاره الكاتب وهو «صبـاح مبكر» لما لهـذا الوقت من قابلـية عاطفـية، واستعـداد وجدانى إيجابى، لا سيـما إذا توافق مع هذه القابلية، أو هذا الاستعداد «طقسٌ» طبيعى دافئ لا يتعاكس ولا يتعارض معـهما، فيركز صاحب الحالة ذهنه، ويشحذ قدراته ويوجهها نحـو المعشوق دون سواه. وبخاصة أن عماد هذا الطقس «شمس مشرقة» تبعث على «تفاؤل» يفتح أكمام المشاعر، وطاقات الأحاسـيس الباطنية، ويكون القلب حـينئذ مهـيأ لاستـقبال أى «مشـهد» يتوافق مع هذه المشاعر والأحاسيس.

كمـا يساعـد فى نمو هذه الحالة من العـشق «بيئـة مكانية» تتـحدد فى «طريق خال» من الزحام، يشق أرضا خضراء تحبـو فوقها شمس مشرقة. وهو الطريق الذى يمكنه من حصر بصره فى رؤية أو مشاهدة من ـ أو ما ـ يستحق التركـيز فيه ويحدد الاهتمام به، ويجعله منسـجما مع ما يرد على بصره من رؤى ومشاهد، يراها ـ بالضـرورةـ تجارى ما انداح فى نفسه من أحاسيس البشر والتفاؤل.

والعامل الثانى هو: «قـوة التأثير الجمالى» المنبـعث من حسناء لا يعلم أامرأة هى أم فتاة؟، فكل ما يعلمه أنهـا ذات «مواصفات خاصة لا جدوى من وصفـها»، ولم يعـمد الكاتب إلى بيـان هذه المواصفـات من منظور الراوى، ربما ليجـعل المتلقى يقوم بمهمـة تحديد هذه «المواصفات» بخـياله الخلاق مـستهدفـا بذلك إشراكه فى «مـهمة» إكـمال «الوصف المكثف»، باعتـبار أن هذه المهمـة تدخل فى نطاق «الإيحاء الفنى» الذى تتطلبـه لغة القص القصير، بغرض «إحداث إثارة خـيالية»، لضمان تفاعله مع الموقف

القصصى واجتذابه إليه، لا سيما أن الكاتب واصل التكثيف اللغوى بأن هذه المرأة أو الفتاة تختص - دون غيرها من النساء «بميزة سرّية». تستعصى على الكشف، وإن كانت فى نفس الوقت - تتضمن دعوة المتلقى إلى السعى لبيان حقيقة هذه الميزة.

والواقع أن هذه القوة التأثيرية لم تتحقق على هذا النحو إلا بعنصرى «الجو القصصى» وهما: «الزمن» الموحى، «والمكان» الدال؛ فقد هيأ نفسية الراوى وأعدّاها لاستقبال جمال هذين العنصرين اللذين هيآه بدورهما إلى «الإدراك الفورى»، و«الإحساس السريع» بالصدمة الجمالية الصادرة عن هذه المرأة أو الفتاة. وهى صدمة ذات تأثير غلاب يوضح أن الراوى لم يتعرض لمثلها من قبل.

وأما العامل الثالث فهو: «الاستجابة السريعة لقوة هذه المؤثر» الذى ينطوى على «نداء مبهم لا يقاوم»، يدعو بل يأمر الراوى أن يخضع له، ويتجاوب معه، ويسلم قياده إليه؛ لأن «قوته الحقيقية فى الأمر الصادر منه، وقوته الحقيقية أيضًا فى الاستجابة الحارة إليه»، وهى الاستجابة التى لا يرى لها أى تعليل أو تفسير سوى أنه وقع أسيرا لهذا «النداء المبهم»، الذى لا يشغل نفسه الآن ببحث أبعاده أو مراميه، فيكفى أنه قد حدث أخيرا بعد طول انتظار، وكأنه كان يتوقعه، وماعليه إلا أن ينعم به، ويكرس حياته عليه، فنظرته التى «شدت» بقوة باهرة لتستقر فوق صفحة وجه هذه الحسناء - هذه النظرة ليست إلا استجابة لرغبة حريصة على استغلال هذه الفرصة التى سنحت متأخرة له، أو اللحظة السحرية الجاذبة التى لاحت له بعد طول ترقب، فهى بالقطع - كما يرى - غير عابرة ولا عادية.

إن هذه العوامل جميعًا ـ كما نحس ـ تشترك من جهة فى «إثارة التوقع» لدى متلقى نص هذه البداية ـ بأن الراوى لن يكون بمقدوره الاكتفاء بما غنمه وما حصل عليه من «نشوة» شعورية أحدثتها صدمة هذه «الصدفة» المؤثرة. إذ يتوقع ـ المتلقى ـ فى ضوء ذلك أن يخطو الراوى خطوة بل خطوات حركية تحتوى على أحوال متفاوته من الصعود والهبوط، والشدة والخفة، والقوة والخفوت، والأمل واليأس، بحسب وقع «المثير» أو حركة شخصية المرأة وتصرفها ـ على نفس الراوى المراقب لها المكترث بها.

كما أن هذه العوامل من جهة أخرى تُرسى حقيقة تتصل بإثارة التوقع وهى «التعلق الحاد» بالمواصفات الخاصة بهذا الوجه النسائى الذى صادفه، وهى «المواصفات» التى لم يصرح لنا الكاتب بها، وآثر أن يجتهد خيال المتلقى فى تحديد معالمها. مما يمنح نص هذه البداية طاقة إضافية مؤثرة. ولكى يعزز الكاتب حقيقة التعلق بهذا الوجه ـ جعل الراوى يقر بالاستسلام القلبى المحض له، ودون تحفظ أو مراجعة ذهنية، أو مناقشة عقلية. وكيف يمكن له أن يحتفظ أو يراجع أو يناقش هذه القوة السحرية المنبعثة من حناياه المثيرة المؤثرة: «استسلم قلبى بلا قيد أو شرط»(١). ولو طالبه أحد بتعليل أو بتفسير هذا الاستسلام الفورى المبكر ـ لأجاب بأن هذه الحسناء وحدها تمتلك التعليل والتفسير، فهى دون سواها من نساء الأرض «غاية الدنيا وثمرتها النهائية»(٢).

كما جعلته هذه الحقيقة يعترف ـ صراحة ـ بالاهتمام الفورى بها والانشغال التام، أو الانصراف الكلى عن أى شىء سواها، فأنسته مهام

(١) السابق صـ ٨٢.

(٢) السابق صـ ٨٢.

اليوم التى كـان يزمع القيام بهـا، وأضعفت بل أنهت تفكيـره العادى فى هموم الحاضر والـقلق من المستقبل، وقطعت أسباب تعلقـه ببريق الدنيا، فقد صارت المرأة فى لحظات قليلة جـدا: «ما أريد، وما تعلو على جميع ما تعد به الدنيا من جاه ومال وسـعادة. ونسيت شواغلى جملة، وهموم اليوم والغد، وما كنت ماضـيا لأؤديه مما يمت بصلة لأسرتى وعملى»(١). وفى هذه «اللحظات القليلة جدا» أدرك أن هذا الوجه قـد سيطر عليه تماما بحيث بدا كأسير لم يخض أية معركـة. أو أنه مثل محارب فى معركة لم يشعر بأهوالها. وكل ما شعـر به هو أنه وقع أسيرا فى «أسر» لـم يرفضه، ولم يتمرد عليه. وكأنه كان على موعد حتمى مع آسره الذى أودعه وحيدا فى سجن منعزل لا يرتاده أى أحد.

وفى إطار هذا «الإقرار بالاستسلام الكلى» لهـا و«الانشغال التام» بها- بدأت حركة الراوى بالتركيز الواعى عليها، بعد أن نجحت قوة تأثيرها فى استبعاد كل مـا من شأنه أن يحبط تفكيره فيها، ويهدد من حـصر اهتمامه بها؛ فقـد: «تلاشى كل شىء»(٢). فعن طريق هذا التركـيز اتضحت له بعض ملامح شخصيـتها الجسمية والنفسيـة التى رصدتها عيناه هكذا: «لم يبق إلا هذه الصورة الـعذبة المتوجـة لجسم رشيق، يمضـى بها فى مشـية معتـدلة هادفة على مبعدة أمـتار، وأنا فى أثرها مركز الوعى فى حركـتها اللدنة المتتابعة . وهالنى وأثقل مهمتى هالة الجدية التى تكسوها، ورصانة الخطوات التى تحملها بعيدا عن ألفة المرح وأمل القرب»(٣).

فقد تمكنت عيناه من توصيفها بأوصاف «مـادية مازجتها أوصاف نفسية»

(١) السابق صـ ٨٢.

(٢) السابق صـ ٨٣ .

(٣) السابق صـ ٨٣.

مؤثرة: دليل اعتدال المزاج، وتتمثل هذه الأوصاف فى «رشاقة القوام» و«اعتدال المشى»، و«المضى بخطوات جادة رصينة» تأخذها إلى هدف معين لاشك تعرفه، وذلك بحركة هادئة متابعة دليل تمتعها بثقة فى نفسها. إن امرأة أوفتاة تتحلى بذلك كله، لا بد أن تلفت نظر المراقب، وتجتذبه إلى مسارها، وتدعوه على الأقل- الآن- إلى الاقتراب من شخصيتها الفريدة، وتحدث لديه توقعا بأن ثمة خطوة من جانب الراوى سوف تأخذ وجهة إيجابية تجاه هذه الشخصية.

وإن كان الراوى رغم إدراكه لهذه الأوصاف- قد شعر أن خطوته «الإيجابية» المنتظرة لن تكون سهلة أو ميسّرة؛ فثمة عقبتان تواجهان هذه الخطوة: أولاهما: «منظورة» تتمثل فى «هالة الجدية التى تكسوها» وتعكسها حركتها. وثانيتهما: «غير منظورة» تتعين فى إحساسه بافتقاد «الوسيلة» التى تدخله فى محيط هذه الحسناء، أو «الخطة» التى تنجز لقاءه بها.

ولكن هاتين العقبتين لم تحدّا من أحاسيسه الداخلية الراغبة فى تحريك خطوته تجاه هذه الحسناء، ومن ثم طرح على نفسه سؤالا يتعلق بمدى رغبته فى متابعتها والاقتراب منها وهو: «ترى ماذا أبغى»(١) وهو سؤال ناشئ عن إدراكه أهمية الموقف وجديته، ومن ثم فإنه يستدعى مواجهة نفسه التى سيكون عليها أن تقدم إجابة تتوافق مع هذا الموقف وتلائمه، ولذلك جاءت عبارته التى هى فى نفس الوقت إجابة عن سؤاله، وهى. أنه يبغى «شيئًا محددًا»(٢). رغم غياب الوسيلة أو الخطة التى تحقق ما يريده ويرجوه.

(١) السابق صـ ٨٣

(٢) السابق صـ ٨٣

وعلى الرغم من إقراره بأنه لا يملك «خطة واضحة» لانجاز هدفه ــ فإنه لا يبدى قبــولاً أو استعداداً للتــراجع، أو «مغادرة المسرح»، أو الــبعد عن «محيــط الحسناء» الذى يدعوه وجهــها إليه، أو «يتنكر لصدفــة بديعة «لم يشارك أصلاً فى إعدادها. وكيف نتوقع منه التراجع أو المغادرة أو التنكر ـ وهو يقول بلغة حاسمة خاليــة من التردد: «المسألة بكل بساطة أننى عاجز عن الانفصال عنها مهــما تكن العواقب. إنه أمر خطير فى الواقع، ليس لهوا أو عبــثًا، ولكنه فقدان كامل للذات، واندفاع أهوج فى ســبيل جديد لم يلج من قــبل فى جدول أعمــالى. ضعت بالطول والعــرض، وأصبح الماضى كله فى خبر كان.»(١).

فإقــرار الراوى بالتوجّه الكلى نحــو الحسناء وعجــزه عن الانفلات من قبضة تأثيرها، وإدراكه خطورة هذا التأثير، الذى أفقده فى لحظات قصيرة إحساسه بذاتيته، ليندمج فى حيّزها ويتحد به، وتسليمه بتلاشى وجوده فى هذا الحيز ــ إن إقــراره وإدراكه لهذا كله يجعــلنا نتوقع من الكاتب تطوير «خطوته الحركية» فى اتجاه هذه الحــسناء، التى لا يدرى ما إذا كانت امرأة أو فتاة.

وقد تــأسس التطوير الحركى على «مــعالم مكانيــة» ذات تأثير إيجــابى كاشف عن «ردود أفعال» الراوى باعتباره «شخصية مركزية» تنعكس عليها تصرفات «الحسناء» بوصــفها شخصية مــحورية. أى أننا فى كل معلم من هذه المعالــم سوف يكون بمقدورنا الإطلاع على باطن شــخصية الراوى من حيث ردود أفعالهــا، ودرجة الصراع الحركى فيها، نتــيجة عمل أو سلوك الشخصية المقابلة .. شخصية «الحسناء» موضع عنايته واكتراثه.

(١) السابق صـ ٨٣.

يتمثل «المعلم الأول» فى «مستشفى» يقع فى الطريق الذى يمشيان فيه؛ فبعد «مسيرة دقائق مالت الفتاة ـ أو المرأة ـ إلى المستشفى ودخلت(١)». وقد تعين على الراوى المراقب أن ينتظرها تحت شجرة أمام المستشفى ـ حتى تخرج. وخلال انتظاره هذا شمله تفكير متسارع تألف من «موجات متوالية ومتمايزة» شكلت فى مجموعها صورة حركية تنداح فيها مشاعر مختلفة.

فثمة موجة «استفهام ملحّ» عن سبب دخولها المستشفى: «أتعمل فى المستشفى؟ أم تعود مريضًا؟»(١). فإذا كان السبب هو العمل فالانتظار سيطول. وهو مستعد لذلك كما يبدو، ولو كان السبب هو زيارة مريض فإن مدة الغياب ستكون قصيرة. ولأنه غير متأكد من السبب فإن التوتر سيغلب على مشاعره. والقلق سوف يجتاح داخله بمزيد من الأسئلة التى تنشط عادة فى مثل هذا الجو الغامض.

وقد انضافت إلى هذه الموجة ـ موجة ثانية هى «التصميم» على البقاء فى مكانه المراقب للباب ـ الذى ما أن يفتح حتى يغلق، انتظارًا لظهورها. وربما شعر بإحساس ترجيحى بخروجها فجأة وبسرعة ـ عن احتمال بقائها بالداخل وقتًا طويلاً. وربما دعته «غرابة» وقوفه إلى الابتعاد أو الانصراف عن المكان لبعض الوقت ثم يعود لاستئناف المراقبة، لكنه سرعان ما تجاهل هذه «الدعوة» وآثر الانتظار. وقد أكد ذلك بقوله: «لم أفكر فى الذهاب على أى حال، ولا فى التخلى عن أن أكون ظلاً لها.»(٢). فهذا القول التأكيدى صدى اقتناع نفسى بقرار المراقبة والمتابعة، فهو القرار الذي يتوافق مع قوة إحساسه بقيمة هذه «الحسناء» التى بدأ تأثيرها الفورى

---

(١) السابق صـ ٨٣.

(٢) السابق صـ ٨٣.

فى إحلال «مسار جديد» لحركته يخـالف «المسار» الذى كان قد رسمه قبل رؤيتها، على الرغم مما يتضمن من «أمـور» تتعلق بأسرته وعمله لابد من إنجازها، فقد نسى هذه الأمور التى تلاشت بصورتها العذبة الداعية، التى أدخلته فى دائرة حركتها المؤثرة.

وتأتى الموجة الثالثـة وهى: «استعذاب قوة تأثـيرها» لتبين أن هذه المرأة أو الفتـاة تبعث فى نفـسه السعـادة رغم إدراكه بأنهـا قد سلبت حـريته، وأثارت فى قلبـه الراحة رغم إحـساسـه بأن الزمن قد تجـمد، فلم يعنـيه التفكير فى «مستقبل» أفـعاله التى كان قد خطط لها قبل أن يغادر منزله فى بكور الصبح، ولم يعد يهمه تـأمل ماضى حياته، الذى يتصل دون ريب بحركـة المستـقبل، إذ «الماضى» تذكيـر بما سوف يقطعـه فى المستـقبل من أعمـال وعلاقات وإنجازات، كـما أن هذه الموجة قد حـافظت على حالة «التخـدير» الغامرة لجـسده، الذى فـقد الإحسـاس بالتعب أو الإرهاق. وكيف يمكن لعاشق صادق أن يشعر جسده بذلك فى «حضرة حسناء» يبدو أنه كان قبل الالتقاء بها فى حـالة بحث عنها وسعى إليها؟!. ولم يصدر عنه إحساس بالامتعاض أو بالرفض أو بالتخاذل، وكل ما أظهره هو «بوح استـعـذابى» هكذا: «وتذكـرت فى فتـرة الانتظار حـريتى، وبأنه لا يمكن إرجاع الزمن خطوة، والإفاقة من هذه السكرة الغامرة.»(١).

وأما الموجه الرابعة وهى: «استنهاض إرادته»: فقد عمد بها إلى تغذية، عزيمتـه ومد إرادته «بشحنات» من طاقـة عشقه، لتكون عـزيمته مستـعدة، وإرادته مهيأة لمتـابعة أو ملاحقة هذه الحسناء، وهى الملاحقة التى يـستشعر أنها سوف تكون مضنية وشاقة؛ إذ لم يظهر من الحـسناء أية حركة تنم عن

(١) السابق صـ ٨٣.

أنها تشعر بوجوده الذى احتجزه جمالها، وبكيانه الذى أسره بهاؤها حتى الآن. ولذلك جاء قوله تأكيدا لهذه الموجة: «ومن شدة شعورى بالأسر، دعوت إرادتى أن تمدّنى بالرعاية الواجبة»(١).

وفى الموجة الخامسة وهى «الموازنة»: يوازن الراوى ويقارن بين «حالة حب ماضية» خاضها منذ سنوات بعيدة، وما تزال ساطعة فى مخزن خبراته بالعلاقات الإنسانية ـ «وحالة عشقه الآنية»، وخلص من ذلك إلى أن تجربة اليوم وإن تشابهت مع التجربة الماضية من حيث العناصر المحيطة ـ فإن تلك التجربة لم يكن لها هذا التأثير أو هذا الجذب الآنى الذى أنساه مهام اليوم والغد أو الحاضر والمستقبل، تلك التجربة التى لم يكن يشعر أمام بطلتها بالضياع والفقد والأسر مثلما يشعر الآن تجاه هذه الحسناء. وتبين ذلك عبارته البوحية: «ووردت على ذاكرتى تجربة سابقة متشابهة ولكنها بعيدة عن التطابق»(٢). فرغم تشابه التجربتين فى ظروف أو معالم اللقاء الأول ـ فإنهما مختلفتان فى ما أثمرتاه من مشاعر وأحاسيس.

وقد دفعت هذه الموجات الخمس ـ الراوى إلى متابعة الحسناء عقب خروجها من المستشفى دليلا على أنها كانت فى زيارة مريض، لا سيما أن هذه الموجات أيدتها ثلاث «ثنائيات متضادة» Contrast(٣) تتعلق بمدى استجابتها لملاحقاته، أو بمدى إقباله وإصراره على المراقبة:

الثنائية الأولى هى : «إغراء بالمتابعة، وجدية رادعة»، ذلك أنها كما يبوح الراوى «لدى مرورها بى تلقيت نظرة عابرة فلم أدر إن كانت

(١) السابق صـ ٨٣.

(٢) السابق صـ ٨٤.

(٣) د. حسن البندارى: تجليات الإبداعى الأدبى ط(١)مكتبة الآداب القاهرة ٢٠٠٢صـ٢٤.

تذكرتني أم لا. وذهبت مجللة بجديتها ومناعتها وفتنتها الغامضة ساحبة إياى وراءها.»(١). ويعنى الشق الأول من الثنائية وهو «الإغراء»: أن الراوى قد حظى لأول مرة بعد مرور زمن ليس بالقصير - بنظرة من الحسناء دلت على إحساسها بوجوده، وهى وإن كانت عابرة لم تتفحصه - فإنها لم تعكس ضيقا به ولا غضبا منه. بل إنه اعتبرها نظرة تشجيع له، وإغراء بتواصل السعى والتقدم والمراقبة. ولكن الشق الثانى من هذه الثنائية يتعارض مع دلالات هذه النظرة؛ إذ هو يختص بوصفها بصفات الجدية الرادعة، والوقار المانع، والغموض المسور الصادّ لمن تسوّل له نفسه الاقتراب منها لمضايقتها، أو العبث بها، أو الثناء عليها.

وأما الثنائية الثانية وهى: «تباطؤ واندفاع» فتعنى: أن «جديتها التحذيرية» التى عكسها وجه الحسناء - قد سمحت - الجدية - لاندلاع «صوت تنبيهى» اقتحم ذهنه، فأيقظ وعيه، وبصّره بغرابة وقوفه. تمثل هذا الصوت فى تساؤل مفاجئ عن الغرض من هذه المتابعة الملحّة، وفائدتها، والنتيجة التى ستتمخض عنها: يقول: «وصاحبنى تساؤل ملح عن جدوى إصرارى أو معناه، أو الهدف منه»(٢) - ويبدو أن هذا التساؤل كان عابرًا ومن ثم كان ضعيف التأثير، ومحدود التوجيه، بحيث لم يوقف - التساؤل - من نشاط رغبته فى المتابعة، ولم يحدّ من اندفاعه فى الملاحقة وبعبارة الراوى: «لم يقلل من حدّة نشاطى المندفع»(٣).

وتعنى الثنائية الثالثة وهى: «شك ويقين»: بأنه على الرغم من إحساسه بالشك فى «استجابتها»، ومن ثم تعمّدها الاختفاء المفاجئ هروبًا من

(١) التنظيم السرى صـ ٨٤.

(٢) السابق صـ ٨٤.

(٣) السابق صـ ٨٤.

نظراته المتابعة الملاحقة، وهو الشك الذى يظهر من قوله: «وساورتنى احتمالات ممكنة كأن تستقل سيارة فتغيب عن أفقى». على الرغم من ذلك - فإنه قرر تجاوز هذا الإحساس، بأن واصل المراقبة، والمتابعة الحذرة، والملاحقة المتأنية عن بعد. وقد صور هذا القرار بقوله: «ولم أنثن عن السير»(١).

وقد أدت هذه الثنائية دورها - إلى جانب الثنائيتين السابقتين - بأن صعّدت الحركة، ودفعت الراوى إلى اتخاذ قرار هو: «التعرض الصريح» للمرأة أو الفتاة، بغرض إحداث أو خلق فرصة «التعارف» الذى رآه: «خطوة لابأس بها، وربما تمخضت عن جديد، وهى على أى حال خير من السير الأخرس(٢)». لا سيما أنه اعتقد أنها تشعر بوجوده طوال الوقت يتابعها بنظراته وخطواته وهى «لم تُبد عن أى ردة فعل، فضلا عن أنها لا يعتريها تعب أو ضجر»(٣).

وقد أراد الكاتب بقرار الراوى أن يبقى على مستوى حركته على هذا النحو، وأن تستمر ردة فعله، واستجابته الدؤوبة النشطة ليكون هذا وذاك بمثابة دعم لخطواته التى لا يبدو - حتى الآن - أنها سوف تتوقف أو تنتهى. وربما يحدث التوقف أو الانتهاء إذا غابت المرأة أو الفتاة تماما عن ناظريه، ولكنها لا تفعل؛ فما أن تختفى حتى تظهر، وما أن تجفو حتى تدعو. وكيف له والحال هكذا - أن يفكر بقلق فى توقف محتمل أو نهاية ممكنة؟!

---

(١) السابق صـ٨٤.
(٢) السابق صـ ٨٤.
(٣) السابق صـ ٨٥.

وأما المعلم الثاني فيتحدد في محل «باباز»: ففي اللحظة التي اقترب منها هامًّا بالتحدث إليها ـ أسرع إليها رجل قوي البنيان فخم المنظر وهتف متهللا «أشرقت الأنوار»(١) وتبادلا حديثا قصيرا، ثم مضت برفقته إلى المحل واختفيا فيه. حقا قطع هذا اللقاء محاولته. ولكنه لم يمنعه بعد فترة قلق وحيرة من التصرف، إذ اقتحم المكان الذي يتناثر فيه عدد من الموائد. جلس حول إحداها الحسناء والرجل القوي الفخم، وأمامها زجاجة بيبسي، وأمامه فنجان قهوة، ينظر في ورقة يتلوها بعناية. وأعقب تلاوته حوار دار بينهما. فبدا له الأمر كأنهما في جلسة عمل، سرعان ما انتهت عندما نهضا فأسرع هو بالخروج، أما الرجل فودع المرأة مصافحا أمام المحل، لتمضي بمفردها نحو شارع خيري(٢).

ويلاحظ أن الكاتب في هذا المعلم لم يعن برصد أثر وقع هذه المراقبة على نفس الراوي المراقب، حيث لم يشغله هذا الرجل، أو أي رجل آخر، لأنه خاضع لقوة التأثير التي حصرت تفكيره في هذه المرأة أو الفتاة. بدليل أنه عندما انتهى لقاؤها الغامض بالرجل وغادرت المحل ـ رجع إلى مشاعره الأسيرة، واستأنف تحركه خلفها دون أن يعلق في نفسه على شيء مما قد رآه، مكتفيًا بقوله غير المسموع: «وفي الحال تحركتُ في خطى المرسوم.»(٣).

وتدعونا العبارة الأخيرة «وفي الحال تحركت في خطى المرسوم» إلى استرجاع تحديدات وصفية وردت في بداية القص الحركي مثل: اختصاص

(١) السابق : صـ ٨٥.
(٢) السابق : صـ ٨٥.
(٣) السابق : صـ ٨٥.

جمال المرأة أو الفتـاة «بميزة سرية»، واحتوائها على «نـداء مبهم» لا يقاوم تسلل منها إلى قلبه، واتصاف جمالها بأنه «قـوة باهرة» وسيطرة شخصيتها على نفسه لدرجة أنه وقع «أسيرًا بلا معركة»(١).

كما تجعلنا هذه العبارة التى استـدعت تلك التحديدات الوصفية نطرح عدة تساؤلات نوعية عنْ حقـيقة هذه الحسناء: من تكون؟ هل هى مجرد امرأة (أو فتاة) عادية يتـبعها عاشق مبهور؟. أم أنها امـرأة غير عادية ترمز إلى شىء ما، أو تقابل أمرًا معينًا؟. ولماذا لم يبادر الكاتب بتحديد هويتها صراحة من حيث كونهـا سيدة أو فتاة؟. أى قوة تمتلكها فتـجعلها تتحرك بثقة مـفرطة، وثبات أكيد؟ وما هدف هـذا «اللطف الأنثوى» الذى يتخلل هذه الثـقة وهذا الثـبـات؟. وهل بمقدوره الفـكاك من هذا اللطف المؤثر الذى يستحوذ على ذهنه وطاقته الجسدية؟

إن كلا من هذه «العبارة الوصفية» لها، وهذه «التساؤلات النوعية» عنها ـ ستـصحبنا بدلالاتها الموحـية، ونحن نشهـد مع الراوى «المعلم الثالث» وهو: «دكـان ساعاتى»(٢)، كـما سـتصـحب الراوى ـ دون شك ـ وهو يراقبها عند دخولهـا الدكان، الذى بقيت فيه فترة قصـيرة، وخروجها منه على نحو متعجل، وبدلا من أن يسرع نحوها ويحدثها كما اعتزم من قبل ـ نراه يتخـاذل، ويحدّ من مـحاولته، حـيث أملى عليه تفكيـره بأن نجاح المحاولة غـير مضمـون فى ظل صخب الطريق وقسوة الحـرارة: مما جعله ذلك يتسـاءل: «كـيف يتأتى لى أن أهـمس فى أذنيهـا بما أريد وسط هذا الانفـجار الآدمى الآلى الذى يتـعـاظم بين دقيـقة وأخـرى؟!»(٣). وهو

(١) السابق : صـ ٨٢.

(٢) السابق : صـ ٨٦.

(٣) السابق : صـ ٨٦.

تساؤل تبريري، لإقناعنا بتخاذله عن التقدم تجاهها، وتقاعسه عن الاقتراب منها ووضعها أمام الأمر الواقع، حتى يكف عن المطاردة، وتنتهي الملاحقة، وإن كان هذا التساؤل من جهة أخرى لا يحمل «مضادات» لرغبته في استمرار المطاردة واتصال الملاحقة.

وفي المعلم الرابع وهو: «البنك الأهلي» الذى دخلته لصرف شيك، فبقيت به بعض الوقت - نشطت رغبته وقوى لديه قرار التحدث إليها، لاسيما أنها قد ظهرت خارجة من باب البنك، فأثارته «بشموخها الفطرى»، الأمر الذى دفعه إلى القول: «فيخفق فؤادى بارتياح عابر عميق، أتبعها متجدد النشاط، متحين الفرصة للالتحام بها مهما كلفنى ذلك من مخاطر.»(١).

ويلاحظ أن الراوى في المعلمين السابقين - قد افتقد «المؤهل الضرورى» وهو «الحركة المجازفة»، التى تحكم له «بقوة صلاحية» احتواء هذه الحسناء وامتلاكها، إذ إن «غياب» هذه الحركة - أضعف من هذه الصلاحية رغم ما شعر به من خفقان قلبه. وتبقى محاولته على هذا مجرد «حركة» فاقدة لعزم يتناسب مع غرض هذه الرحلة، أو لمجازفة تتلاءم مع «معناها المجدى»، الذى لن يكتمل تشكله وتبلوره إلا عند «نهاية» ذلك «الخط المرسوم»، الذى تخايل لعينيه بوضوح منذ اللحظة التى وقع فيها بصره عليها، والذى يراه الآن دخانيا واهياً أو محاطا بما يشبه الدخان أو الضباب.

ويتوافق مع هذا الإحساس بنقص المحاولة، وفقد المجازفة، ودخانية أو ضبابية الخط المرسوم - أنه في «المعلم الخامس» وهو: «انعطافها إلى السنترال» - قد نشط بداخله إحساس باليأس، وبالإحباط، وبعقم

(١) السابق : صـ ٨٦.

المحاولة، وبلا جدوى المغامرة، وهو الإحساس الذى جعله ـ أثناء انتظارها ـ يحاور نفسه ببوحْ راجع فيه حركته التى بدأت منذ الصباح، بشقيها «الصاعد» و«الهابط»، «المتراجع» و«المندفع». على نحو من الحزن والأسى، والشك والقنوط: «ترى ألم يُفتن بها سواى؟، أىّ قضاء قضى به علىّ هذا الصباح؟، ثمة تعب خفيف بدأ دبيبه فى ساقى، وهناك شبح الإحباط أيضا، وظل الشك المؤرق، ويوجد أيضا شعور قائم بتفاهة كل شىء خارج المغامرة المجنونة.»(١).

وعلى الرغم من قوة هذا الشعور «بالإحباط» الذى يظلل الحركة بظلال الضعف والخفوت ، فإن إحساسا بأمل يضاد إحباطه قد عمد إلى تنشيط حركته ومدها بطاقة عزم، وبروح مجازفة من شأنها أن تزيد من اطرادها وتقدمها. وقد استمد هذا الأمل قوته من ثلاثة عوامل:

العامل الأول هو : «صوت داخلى آمر»: فقد انطلق من أعماقه صوت قوى، أمره بحسم وهى تغادر «مقصورة السنترال» بوجه «مورّد بالرضى»(٢). «تحرّك . . . تحرّك. . لا يجوز التراجع بعدما كان.»(٣). ولعل اتّسام وجهها بالرضى عقب فراغها من المكالمة التى يجهل طرفها الآخر ـ قد منحه قدرًا من الشجاعة التى استدعت هذا الصوت، لا سيما أن هذا الرضى قد مثل لديه دعوة للتقدم والحديث. فشتان بين جدّية محذّرة كانت تحتل ملامح الوجه، و«ابتسامة رضا وراحة» تعكسها ملامحها الآن. فما عليه إلاَّ أن يستجيب إلى هذا الصوت الذى لا يمكن ردّه أو تجاهله، والذى دعاه إلى الإقرار بأنه «لا محيد عن السير»(٤)

(١) السابق صـ ٨٧.

(٢) السابق صـ ٨٧.

(٣) السابق صـ ٧٨ .

(٤) السابق صـ ٨٧ .

الشـاقة التى بدأها منذ سـاعات غـير قليلة. وقـد ساعـد على بروز هذا الإغـراء أن «شارع البـورصة» وهو «المعلـم السابع» - قـد بدا خاليـا إلا منهما، وأن «الرصـيف الأيمن» لهذا الشارع قد ضـمهما معًـا وبمفردهما لأول مرة، وبأنه لم يلـق بالاً لنظرتها المتحـفزة إليه، الـداعية له بالتـقدم نحوها فى نفس الوقت. وهذا وذاك قد أجرى حواراً قصيرا هكذا.

ـ هل . . . فقاطعته بقولها محذرة.

ـ احترم نفسك. . . فأجاب بسرعة.

ـ أود أن أتشرف. . .»(١).

ومع أن هذه العوامل الثلاثة لم تخلُ فى مجموعها من «إيجابية التقدم الحركى المنشود» ـ فإننا نجد الراوى مازال خاضـعا لمشاعر الإحباط والتردد التى تشكل تياراً مضاداً هو: «سلبيـة التراجع الحركى»؛ ذلك أنه قد عقب قـائلاً على هذا الحوار القـصير الذى لم يشـأ تنمـيتـه ولا تطويره: «لم تسمعنى غالبا لا ندفاعـها إلى الأمام. إنه رفض صادق. تكاثف الإحباط والشعور بالتعب.»(٢).

ولكن هذه «السلبيـة المحبطة» ـ فى إطار هذا المعلم ـ خالطهـا إحساس بأمل ضئيل صـور لذهنه إمكانية «حصول اسـتجابتها» فـيما لو تخلى عن يأسه، وتخلص من إحباطه، وتحرر من تردده. لا سـيما أنه عقب الحوار القصير ـ استبعد فى «بوحه التعـقيبى» فكرة التخلى النهائى عن متـابعتها وملاحقتـها. وسجل على نفسه «عـجزه» عن المطاردة. يقول: «يجب أن

(١) السابق صـ ٨٨.

(٢) السابق صـ ٨٨ .

متابعًا لها متحينا الفرصة، سواء أجاء سيره أمامها أو خلفها أو محازيالها، ليوضح لها أن «رجل البرج» المتابع لها منذ الصباح ـ مصمم على اقتحام عالمها الغــامض المجهول، وهو التصمـيم الذى لم يمكنه من الحرص على قراءة أصابعها ليعلم ما إذا كـانت متزوجة، أو مخطوبة، أو حرة. إذ المهم هو هذا الكائن الجميل الذى استـحوذ على وجوده، ويطمح هو بدوره أن يستحوذ على وجودها.

والعامل الثانى: هو «التساؤل الموحى بتقييد الحركة وضبطها». ذلك أنه فى «المعلم السادس» ـ عقب فـراغها من لقاء سيـدة فى الطريق بدت أنها من معارفها ـ انفلت من قبضة الصوت الآمر لينظر بسرعة فيما وصلت إليه حاله، وكيف أن الضجر البشرى أصبح يـزاحم رغبته، ويغالب تحمّسه فى مواصلة مراقبة يبدو أنها غير مجدية. يقول: «وأعود إلى التساؤل عن معنى ذلك. لاحيلة للعقل فى الموضـوع. أو لعله يقرّنى على سلوكى طالما أجد فيه أملاً وسعادة. يقول لى آمـرا وناهيا: استمر إذا شئت ولكن لا تتورط فى خطأ.»(١). وقـد ترتب على هذا التسـاؤل المحبط أن عـاطفتـه التى وجهها إلى الحـسناء ـ قد نالها قدر من الفتور، الذى جـعله يشعر بعبء الملاحقة و«أصبح الشعور بالتعب واضحًا(٢)» أكثر من ذى قبل.

وأما العامل الثـالث وهو «الاغراء العقلى»: فيـتعين فى أن ذلك القدر من الفتـور العاطفى ـ قد زاحـمه تفكير أخـذ يغريه بالتقـدم، وهو تفكير منطقى صـادر عن «طبيعـته العنادية»، فلـولاها لما استمـر فى هذه الرحلة

---

(١) السابق صـ ٨٧.

(٢) السابق صـ ٨٧ .

أعدل عن مطاردة عقيمة، لكننى لم أستطع، إنه حكم مؤبد فيما بدا.»(١) ويبدو أنه فى هذا البوح قد عقد موازنة بين «وجوب العدول» عن المطاردة، و«عجزه» عن ذلك، لتنتهى الموازنة بالانتصار لتواصل المطاردة، إذ هى أمر مقدر، أو قرار تحكمى لا يمكن رده، لأنه يتوافق مع ذلك «الخط المرسوم» الذى لا يغيب عن بصيرته.

وإذا كان الراوى فى جميع «المعالم السابقة» - قد افتقد المؤهل الضرورى الذى يؤهله للفوز بها والاستحواذ عليها وهو: «الحركة المجازفة الحاسمة» فإنه فى جميع «المعالم اللاحقة»(٢) وهى: الثامن: مكتبة الفجر الجديد. والتاسع: صيدلية. والعاشر: مطعم الشافى. - قد افتقد مؤهلا ضروريا ثانيا وهو: «منظومة الصبر والتحمل والصمود وحُسن التقدير» - نتيجة عجزه عن فهم خطة سيرها وهدفه، وذلك فى موضع مقارنته بين حالتها وهى تتعمد الهروب منه، وحالته وهو لا يكف عن التعرض لها فى كل معلم من تلك المعالم التى ضمتهما. يقول فى هذا المقارنة: - بعد أن توقفت للحظات أمام مرآة فى واجهة المعلم الحادى عشر. (وهو محل أثاث): «المصيبة أنها لا تكل ولا تمل، ولا توحى بقصد هدف محدد. على الأقل هى تعلم. أما أنا فلا أعلم. وحتى اليأس القاطع تمنيته»(٣).

فهذا «التمنى» يعكس قدراً من رغبته عن المطاردة، وتفكيره فى الكف عنها، ليمكنه الانصراف إلى شئونه التى أجّلها أو تناساها، ما دامت مصممه على التجاهل والتباعد، كما ينفى هذا «التمنى» عن نفسه عناصر

(١) السابق صـ ٨٨.
(٢) السابق صـ٨٨ .
(٣) السابق صـ ٨٩ .

تلك المنظومة المطلوبة لتحقيق غرض ما، أو «الوصول» إلى غاية معينة، وبخاصة أنه يقر فى داخله أن هذه المرأة أو الفتاة - ليست مجرد كائن بشرى جميل قابل للسأم منه إذا جفا، ومعرض للافتراق عنه إذا أبى. فجفاؤه اختبار لمدى صدقه وإصراره، وإباؤه إغراء بمواصلة السعى فى الطريق ذى «الخط المرسوم»(١) الذى تحدد سلفا قبل رؤيتها عند «البرج» فى صباح اليوم المشمس.

وإلى جانب افتقاد الراوى للمؤهلين السابقين - فإنه قد افتقد مؤهلاً ثالثا وهو: «توفير الجانب المادى» الذى يضمن لهذه المرأة أو الفتاة الحياة التى تليق بها. ذلك أنه عمد إلى بث اعتراف صريح بعجزه عن تقديم ما يجب عليه نحوها فيما لو استجابت إليه، ووافقت على دعوته، وانصاعت لرغبته: «ثمة سؤال مقلق: هَبْها استجابت فماذا عندى لأقدمه؟، لماذا أتمادى فى الجنون بلا طائل؟»(٢). وهذا الاعتراف أو التسليم جعل حركته تأخذ اتجاها عكسيا تأمل خلاله حياته الخاصة، التى رأى فيها «النجاة» من هذا المازق الذى وضع فيه منذ الصباح.

وقد افتقد الراوى مؤهلا رابعا وهو: «الإخلاص لتجربته»، الذى يعنى استبعاد أى شاغل يشغله عن هذه المرأة أو الفتاة، أو أية عقبة تعترض طريقه وهو يسعى إلى الاستحواذ عليها. فبدلا من أن يعتصم بهذا الإخلاص أثناء انتظارها أمام «حديقة ليبتون» وهى «المعلم الثانى عشر» - سمح لصوت بداخله أن يحتج على موقفه، ويناشده العزوف عن هذه التجربة والتخلى عنها، والتحرر منها؛ فكفاه ما أصابه من متاعب جسمية ونفسية، وما لحق به من نظرات الانتقاد والارتياب. وكيف له أن تنسيه

(١) السابق صـ ٨٩.

عاطفته واجباته الخاصــة والعامة؟. يقول بعد أن دخلتْ الحديقة «آثرتُ فى الحال أن أنتظر . ولكن حـتى متى أنتظر؟. مـابى قوة . والصبـر يتلاشى بسرعة. وتذكـرت العمل الذى كان علىّ أداؤه، والمواعيد التى أخلفـتها، والرسائل التى كان علىّ تحريرها. ولكن ما جدوى الندم»(١).

فقد دل هذا الاحتجاج النفسى على أن نفسه ليست مخلصة تماما لمجرى هذه التجربة، وأنها ما تزال وفيّة لغـير هذه المرأة أو الفتاة الجميلة. وكيف نتوقع «الإخلاص التام» و«الوفاء الكامل» ونحن نرى تسلط حياته الخاصة والرسمــية على نحو مـا اعترف هو بذلك. وربما تكون هذه الحـسناء قد أدركت ببصيرتها الخبيرة النافذة المسـتشرفة هذه الحقيقة منذ البداية، ولذلك تظاهرت بالجدّية، والهروب، والنفور، والقـوة، والتجاهل، انتظارا ليقين تنشده وتبحث عنه وتسعى إليه.

ولأنه لم يحـقق هذا «اليقين المنشـود» فخـضع لقوى التردد والـتراجع والمراجعه العـقلية، ولأنه سمح لنزاع بين العقل والقلب، بين الرغبــة فيها والانشغــال بسواها، بين تفكيره فى جـدوى المحاولة وعقـمها ـ فـإنه قد تعرض لاضطراب فى الرؤية واهتزاز فى التـوجّه، الأمر الذى جعله وهى يمشى خلفها فى «المعلم الثالث عشر» والأخير وهو «شارع الشيخ ريحان» ـ جـعله يسقط فـجأة فى حـفرة حـجبت بصـره عنهـا، فى اللحظة التى خالطتــه فيهــا بعد فوات الأوان بقـية أمل شـاحب فى احتوائهــا ـ يقول: «توهج الأمل من جديد فى قلبى الذابل، وتناسيت هواجـسى وتبعتها وأنا أجر نفسى جراً»(٢). ولكن هذا التوهج الذى صدر عن قلب ذابلٍ ـــ لم

(١) السابق صـ ٨٣.

(٢) السابق صـ ٩١.

يقدم جديدًا فى رحلته بعد أن فقد ذاته، فلم يشعر إلا بعد قليل أنه أسير حفرة تحول دون ملاحقتها وحتى النظر إليها. يقول: «وقبيل نهاية الشارع بقليل فقدت ذاتى بغتة. لم أدرك قبل مرور ثوان أننى سقطت فى حفرة. زلزلت مفاصلى، فغمت خياشيمى رائحة ترابية عميقة لم أعهدها من قبل، ولم يبق منى على السطح إلا عنقى ورأسى. حاولت الخروج ولكن خذلتنى قواى الخائرة.»(٢). فهل يعنى سقوطه هذا أنه وصل إلى نهاية «الخط المرسوم»، الذى تخايل لعينيه فى الصباح الباكر منذ أن بدأ المطاردة.

وفى اعتقادنا أن الكاتب قد أحدث عملية السقوط باعتبارها نتيجة «طبيعية» لافتقاد الراوى «المؤهلات الضرورية»، التى لو توافرت لأمكنه الوصول إلى قلب المرأة أو الفتاة، ولفاز بها واستحوذ عليها.

لقد وضعها الكاتب فى طريقه، وابتدأ بهما الرحلة من شروق الشمس إلى غروبها، ليرسى «فكرة» لم يستطيع الراوى أن يستوعبها، أو يحافظ عليها، أو يرعاها، أو يحسن التعامل معها. وهى فكرة «معاناة الاستحواذ على المثال» الذى لم يكن «جمال» هذه المرأة أو الفتاة ـ إلا وسيلة لبلوغه أو الوصول إليه، والاستحواذ عليه.

وقد أدرك الراوى أخيرًا هذه الحقيقة أو هذا المغزى moral بعد «فوات الأوان»، حينما سجل على نفسه من جهة «عجزه المتحسر» عن فهم جوهر هذه الرحلة، لا سيما حين ضمته الحفرة التى سقط فيها: «وأرسل عينى صوب المرأة بآخر ما أملك من طاقة على اللهفة فلا أعثر لها على أثر.

---

(١) السابق صـ ٩١.

أفلتت إرادتى وأشواقى. وهيهات أن الحق بها»(١). وحينما اكتفى من جهة ثانية نتيجة هذا العجز «بانتظار معجزة» تنجده وتحمله على اللحاق بها وذلك بقوله: «الأمر يقتضى معجزة إن يكن ثمة مجال للمعجزات»(٢)، وحينما تأكد لديه من جهة ثالثة أن «المثال» قد انفلت منه بتوارى هذه المرأة/ الفتاة عن بصره، وأن استئناف السعى خلفه ضرب من المستحيل ما دام قد أوكل أمر الخلاص من محنته إلى «معجزة» ربما لا تتحقق، وإلى «نفس منهزمة» استسلامية نجحت فى إقناعه بأن عليه أن يقبل هذه النهاية، التى تتوافق مع «الخط المرسوم»، الذى قدّر له أن يبدأه منذ شروق الشمس وحتى المغيب.

---

(١) السابق صـ ٩١ .

(١) السابق صـ ٩١.

مستويات الخطاب فى النص الروائى المعاصر
(نار الزغاريد نموذجًا)

د . مراد مبروك*



مفتتح

تقدمت الرواية العربية المعاصرة تقدمًا فنيا ودلاليًا ملحوظا لا سيما فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات، ويرجع هذا إلى التفجير اللغوى الذى اعتمد عليه الإبداع عامة، والروائى خاصة، حتى أن السردية اللغوية أصبحت هى البطل الرئيسى فى هذا لإبداع ، وقد يرجع هذا إلى عوامل عديدة، فنية وثقافية وحضارية وسياسية.

وتعد رواية (نار الزغاريد) للروائى العربى السودانى أمير تاج السر، واحدة من هذه الروايات التى لجأت إلى التفجير اللغوى فى النص الروائى، بل تجاوزت تفجير اللغة إلى تفجير الشكل، وأصبحنا لسنا أمام رواية تقليدية تعتمد على البداية، والعقدة، والحل، أو تعتمد على حكاية تبدأ فى أول الرواية وتنتهى فى آخرها، بل أننا أمام الرواية (اللوحة) لو جاز لنا استخدام هذا التعبير، وهى الرواية التى تعتمد على تتابع المشاهد والأحداث، والصور الروائية لا منطقيًا، حيث يصبح كل مشهد فى الرواية نسيجًا من هذه اللوحة، وتتضافر اللوحات، أى المشاهد الجزئية لتشكل فى النهاية اللوحة الكلية للروائية.

وعلى الرغم من أن تاج السر أصدر عدة روايات منها (كرمكول) ١٩٨٨، و(سماء بلون الياقوت) ١٩٩٦، إلا أن هذه الرواية، تعد نقلة متطورة فى مسيرته الروائية على مستوى تشكيل الخطاب الروائى، حيث تتمثل مستويات الخطاب الروائى فى هذه الرواية فى محورين هما:

١ ــ السردية اللغوية. ٢ ــ السردية السياقية.

أولاً : السردية اللغوية:

يعنى بالسردية اللغوية طبيعة اللغة المسرودة فى النص، من حيث طبيعة التشكيل اللغوى وخصائصه، وأنماطه وعلاقته بالسارد، وتعنى السردية اللغوية بجانبين، الأول: علاقة الصيغ السردية بالسارد . . والثانى : مستويات اللغة المسرودة.

١ ـ ١ : الصيغ السردية والسارد:

إن علاقة الصيغ السردية بالسارد تعد أولى البنى الصغرى التى يتشكل منها النص الروائى، وعل ضوئها يتم تحديد المؤشرات الكبرى فى السرد، وقد عنى الدرس النقدى منذ الستينات بالصيغ السردية وعلاقتها بالحكى، فتحدث تودروفTodorov عن صيغ الحكى رابطًا إياها بجهاته وزمنه، ويوضح . . أنه إذا كانت الجهات (الرؤيات) كما يسميها فى «الأدب والدلالة» ١٩٦٧ تتعلق بالطريقة التى عبرها يتم إدراك القصة من قبل الراوى، فلأن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التى يقدم لنا بها الراوى القصة أو بعضها (١) والعلاقة بين الصيغةوعلاقتها بالسرد تتحد، ومن خلال الحكى الروائى وحدود

(*) أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ فرع بنى سويف.

الحكى تتمثل فى ثلاث ثنائيات هى : المحاكاة والحكى التام ، والسرد والوصف ، والقصة والخطاب، ويعنى بالسرد على حد تعبير جيرار جينت Genette العملية التى يقوم بها السارد أو الراوى وينتج عنها النص القصصى المشتمل على اللفظ (أى الخطاب) القصصى والحكاية (أى الملفوظ) القصصى (٢) .

أما الصيغة فقد عنى بها مجموعة من الدارسين أيضاً مثل وين بوث، وايخنباوم ، وويلك ، ريجموند ديبرى، لأنها تمثل الأداة الفاعلة والرئيسية فى النص الروائى وتكشف جوانب السرد ، وعلى ضوئها تتحدد أنماط الراوى فى العمل الروائى وكلما تعددت أنماط الحكى كلما تعددت الصيغ .

وعلى الرغم من أن العلاقة بين الصيغ السردية والسارد تتضح من خلال ثلاثة جوانب هى : (السارد المشارك الذاتى) والسارد الراصد، (الغيرى) والسارد المشارك الراصد ، إلا أن اللافت للنظر فى رواية (نار الزغاريد) أنها لم تعتمد إلا على جانب واحد من أول الرواية إلى آخرها هو السارد الراصد (الغيرى) ، ومثل هذا التكنيك الأحادى لنمط السارد قلما يحدث فى الرواية العربية المعاصرة، ففى الغالب تعتمد معظم الروايات على الأنماط الثلاثة، ويطغى فيها نمط على الآخرين، ولكن أن ينتفى النمطان، المشارك الذاتى، والمشارك الراصد ، ويسيطر عليها نمط واحد هو السارد الراصد (الغيرى)، فهذا هو الشئ غير المألوف فى تكنيك السرد فى الرواية العربية المعاصرة، ومن ثم نقف عند هذا النمط السردى وعلاقته بالصيغ السردية والمدلول السردى .

السارد الراصد الغائب ... "الغيرى":

ويعنى به الراوى الغائب أو الراصد أو المشاهد للأحداث الروائية، التى يرويها عن غيره وذلك من خلال شيوع ضمير الغائب فى الرواية، ولا يكون السارد حينئذ مشاركاً أو حاضراً فى الأحداث، لكنه يكون راصداً أو مشاهداً لها ، ومن ثم تطغى على الرواية الصيغ الفعلية الدالة على الماضى، وتتضاءل فيها الصيغ الفعلية الدالة على الحاضر أو المستقبل، ذلك أن السارد الراصد أو الغائب أو الغيرى، يكون راصداً للأحداث والشخصيات والمواقف دون أن يكون مشاركاً فيها.. أى يكون غائباً عن الأحداث والشخصيات، ويروى عن الغير ولا يروى عن نفسه، ولا يستخدم ضمير المتكلم .

وهذا النمط السردى نجده يشكل محوراً رئيسياً فى روايات أمير تاج السر بداية برواية (كرمكول)، مروراً برواية (سماء بلون الياقوت، ونهاية برواية(نار الزغاريد) ولما كانت الأخيرة هى أكثر رواياته اعتماداً على هذا النمط السردى لذلك نقف عند رواية (نار الزغاريد) ونوضح من خلال جدول المتغيرات السردية للسارد الراصد (الغائب) فيها مدى العلاقة بين السارد الراصد والصيغ السردية وبينهما وبين الرؤية الفكرية المطروحة فى الرواية .

جدول (١)

المتغيرات السردية للسارد الراصد (الغيرى) فى نار الزغاريد

المشهد	النص الدال	ص	الصيغ الماضية	الصيغ المستقبلية	المدلول السياقى
الفصل الأول -١-	اليوم يفرز الذى اللبن ... زوجونى تماضر إدريس	١١-١٢	١٥	١٦	كلمات وحكم الجد ميخا ص ١١ - قدوم الإغاثى ألبيرت بشاى ص ١٢
-٢-	لا أحد يذكر بالتحديد ... نسكر به الليلة .	١٢-٢١	١٩٠	١٠٧	- النظرة المتناقضة لشخصية ألبيرت ص١٢ - ١٦ - سقوط تماضر فى فخ الإغاثى ص١٣ - قدوم الإغاثى رمز الشؤم. - التفاف الناس حول الإغاثى ومنهم الصبى إدريس سعيداى ص١٣ - حكاية نسب إدريس سعيداى للأدراسة. - تمام الإثيوبية وإنجابها لخمس بذور مختلفة ص١٤. - إنكار سعيداى الإدريساوى معرفة كنعان العجوز وأفعاله السيئة ص١٥-١٦ - الأغانى الشعبية فى مدح الإغاثى ١٧-١٩. - طه الأعمش والبلاء الذى حل عليه وعلى قبيلته من جراء الشعر. - زعامة التالابى ،وشؤم الناس من قبيلته. - عواطف الإدريساوى وتعليمها الذوق الرفيع. - انفراد سعدية بشهوة الزعيم ست ساعات - ص٢٠. - اختطاف التالاب لشاعر مهمش وذكره قصيدة هجاء للإغاثى - ص٢١.
-٣-	كان اليوم التالى ..... ممنوع الاقتراب والتصوير	٢١-٢٩	١٦١	٧٣	- توزيع الأطعمة واللعب على أهل توجار ص٢٢ - مدح إدريس أحمد إمام المسجد للإغاثى - لفظ قبيلة الكريكاب لسعدية شاشاى خاصة عواض ص ٢٣. - تميز شاشاى الكريكابى باقتفاء الأثر، ومعاشرة النساء وعرضه ابنته للزواج وموته ص٢٢ - ٢٦ . - زواج سعدية من أوكير التالابى وطلاقها مباشرة، وإصابة شهود العرس بسلس البول . - تطلع الإغاثى لسعدية واتهام الأخيرة له بالجاسوسية.
-٤-	من البيوت القليلة ... سلام عليك	٢٩-٣٩	٢١٢	٣٨	- لم يدخل العمدة الإغاثة بيته إما عجرفة أو تعففاً وكذلك الإمام إدريس أحمد. - إسراف سرور ود طاهر فى شرب كؤوس عرقى

المشهد	النص الدال	ص	الصيغ الماضية	الصيغ المستقبلية	المدلول السياقي
	البيرت.				السيسبان ، ولومه لسعدية الكريكابية.. وعندما لامس سلمى ولم تنفعل معه ص٣٠، وأخذ يغنى أغنية شعبية يذم فيها الإغاثى ٣١ ـ تسكع الرئيس ليحصل على اللحم فى حالة تنكر، والناس يشكون الجوع .. ص٣٢ ـ ٣٣ ـ ٣٤ ، ومنع اللحوم- أشار المستشارون على الرئيس بالتفكير فى سلع أخرى غير اللحم ص٣٤. دون فائدة ـ ذم الصحف للرئيس بعد الإطاحة به ص٣٦ ـ ٣٧ . ثم تعيين سرور ود طاهر الأمدرمانى محافظاً وسخرية سعدية منه ص٣٧ ، ثم عاد جزارا مرة أخرى ص٣٧ ـ وفكر فى كيفية التمرد على الأغاثى ٣٨ لكنه لم يفعل.
-٥-	صباح السبت ... يطفو ويغطس .	٣٩- ٤٢	٧١	٣٩	- استمرار حركة البيع والشراء يوم السبت. ص٣٦ . - تكريم المحاربين القدامى - استمرار حركة المزاد فى الساحة ٤٠ - المساومات بين الإغاثى وعبد الصمد قائد جيش المحاربين العداراتى ٤١ واستطاع الإغاثى بمعاونة العمدة وعصابات التالاب أن يعوضهم بقروش زهيدة.
-٦-	بصلف كان مستقبلياً .. بعشرة جنيهات فقط	٤٢- ٥٢	٢١٢	٩٠	- تردد الإغاثى على عبد الرحمن حليمو بينما المظاهرات تندلع ضد السلطة ٤٢ ـ ٤٣. - إجبار طلاب العلم على مناقشة (يانصيب التوت) وأثره فى التنمية. ٤٤- محالفة الحظ لعبد الرحمن حليمو فى اليانصيب، فبعد إنقاذه من الغرق نصب نفسه (لورداً) ص٤٥ وعين منقذيه فى مناصب رفيعة ـ وفعل ذلك لأجل عواطف الإدريساوى ص٤٦. ووقفت أسواق الخير ص٤٧. - وتقرب اللورد حليمو من عواطف الإدريساوى وتزوجها بعد محاولات ص٤٩. وعاد بها إلى توجار والتقى بالإغاثى ص٥٠ لكن الإغاثى كان قد سيطر على كل شئ فى توجار ويتكلم بكل ألسنة القبائل. وأمده الإغاثى ببعض الإغاثة ص٥٢ وكان يبيعون متر الأرض بعشرة جنيهات فقط.
-٧-	موسم التحول الزراعى...	٥٢- ٦٠	١٩٧	٨٤	- الحديث عن ضرار الإدريساوى وزواجه من عثمانه الهيلبابية. - عندما قبلت قصيدة فيها هاجت القبائل وقتلوها ص٥٤.

المشهد	النص الدال	ص	الصيغ الماضية	الصيغ المستقبلية	المدلول السياقي
	فلما كثيفاً ومعقداً				- سخر طه الأعمش منهم لأن القصيدة كانت في ساعة يدوية عثر عليها وأطلق عليها عثمانة. - وصف حكمة وأفعال مجذوب الإدريساوى ودوره في تعليم المرأة ومناصرتها وشدة العاهة على أهل توجار ومع الإغاثي ٥٩ – ٦٠.
-٨-	قدمي باقة الزهور ... في البلدة الغبارية	٦٠-٦٤	٧٣	٢٦	- احتفال المدرسة الابتدائية بألبيرت بشاى بقيادة عواطف الإدريساوى واشترك فيه أهل توجار ص٦١، ورفض أوكير التالابى التنازل عن خنجر من خناجره ليهدى للغريب ألبيرت ص٦٢- استعدوا لعمل ماراثون رياضى، وكذلك الإمام والشعراء ص٦٢ واعتكف العمدة شديد الثراء ولم يخرج وقدوم غرباء لابنته في العاصمة ليخبروها استثمارهم لأملاك والدها ص٦٣ ، وألقى الإمام كلمة وطلبوا ذلك من العمدة واختتم الحفل بكلمة الإغاثي.
الفصل الثاني -١-	خمسة أعوام ... وعطرها بعطرد الخاص.	٦٧-٧٧	٢٧١	٩٤	- بعد خمسة أعوام تغير كل شئ وحلت الموضة محل التراث والإغاثي لا يزال موجوداً. ص٦٧ - ترحيب الناس بالإغاثي لأنه يمدهم بفانلات رياضية ومزيل للعرق – ص٦٨. - حوار إدريس سعيداى وألبيرت حول زواج ألبيرت وحبه لسوشيلا التى قتلها صعلوك وهى تردد اسم ألبيرت بينما كانت في بيت زوجها (بحسب رواية ألبيرت) – حملهم الإغاثي من مطعم حليمو إلى البيت – وعاد إدريس للمطعم مرة أخرى وبدأ الحوار مع ألبيرت حول سوشيلا ص٧٠. - تمرد إدريس سعيداى على اليتيم وكنعان العجوز، والمجذوب والأعمش والحاوى وأهل توجار والواقع ٧١. - وتمرد على أمه وعيالها – تذكر تمام لكنعان ومداعباته لها ، ومعرفته بها في أديس أبابا والآن هى في الأربعينات .. نضبت حيويتها ص٧٧ – ومرض ضرار الإدريساوى ومات بعد ذلك – وأدرك الكبر سعديه شاشاى بينما الإغاثي في مطعم حليمو ٧٤ – ردد إدريس سعيداى مقطعاً من أغنية الثوار ص٧٨ وتطلع لتماضر إدريس- وتذكر تمام للحظة وداعها لحبيبها تاركاً لها أساور ذهبية ص٧٦

المشهد	النص الدال	ص	الصيغ الماضية	الصيغ المستقبلية	المدلول السياقي
-٢-	صباح أحد الأيام ... ألبيرت بشاى الإغانى	٧٧-٨٢	١١٦	٤٩	- تماضر إدريس تكتب رسالة لأخيها إسماعيل إدريس الغائب منذ اثنى عشر عاماً مع فرقة موسيقية توقفت بعد ذلك لكنه لم يعد ص٧٨. - استحضار تماضر لمراحل الطفولة والمدرسة الابتدائية مع مدرستها عواطف المجذوب– غزل إدريس سعيداى فى تماضر إدريس، ٧٩ – ٨٠ وتطلع الفتيات إليه ص٨٠ – لكن تماضر نهرته ص٨١ ، رغم أنه أراد أن يقدم لها أساور أمه .. عندما جمع إخوانه ليسألهم عن أفضل رجل يعرفونه.. أجابوا .. ألبيرت بشاى ص٨٢.
-٣-	فتى البيت التوجاري العكر ... رقصة الجنى الكلكى	٨٣-٩٤	٢٧٦	١١٤	- استحضار رسائل الحب العصرية لعواطف المجذوب وكيف اقترنت بعبد الرحمن حليمو ص٨٣ – ٨٤ استحضار العمدة وممارساته – ص٨٤/٨٤ – الإشادة بحياة البيرت بشاى والجد ميخا ٨٥/٨٦ ، واستحضار حكم الجد ميخا ٨٦/٨٧ – وإضفاء مسحة أسطورية على الجد ميخا ص٨٧/٨٨ – صلاة الإمام على عبد الصمد الذى مات بكذبة محلية ص٨٧ – السقوط والتعرية فى مطعم حليمو ص٨٩ – ولع إدريس سعيداى وهو يرتدى القميص الكنعانى بتماضر والتغنى بها ص٩٠ – وأمسك به الإغانى وجعل يطلب العون من روح الجد ميخا ص٩١ – استحضار الإغانى لممارساته مع سوشيلا ورضاها عنه أحياناً وسخريتها منه فى الحين الآخر ص٩٢ – استحضار شخصية سعدية شاشاى وقد بلغت ٧٣ عاماً وتبادلها النظر مع الإغانى ص٩٣ وإشارتها إلى أن تماضر إدريس فى بيت الإمام إدريس أحمد ص٩٤.
-٤-	عندما ولدت توجنسار.. وبدأت الآذان تلتقط	٩٤-٩٧	٧٥	٢٣	- اندثار قبيلة الجرابيع نتيجة الحروب ص٩٦ – سيطرة الجن والخرافة على وعى الناس ص٩٧ – زيارة الإغانى للإمام حينا وللعمدة فى الحين الآخر ص٩٧.
الفصل الثالث -١-	بعينيها الشعلتين... الأمدرمانى نفسه يعرفها.	[illegible]-١٠٦	١٥٤	٤٢	- استحضار المرأة العاشقة لألبيرت (فتاة الزاندى) وهيام الإغانى بها، وترديدها كلمات الحب قبل أن تموت ص١٠١ – هم العمدة بطرد كل الغرباء عندما انتشرت قصص الحب ووصلت قصة حب البيرت لفتاته إلى ثلثها . ص١٠٣ - تأدية صلاة الغائب على روح لا أحد. – استحضار

المشهد	النص الدال	ص	الصيغ الماضية	الصيغ المستقبلية	المدلول السياقى
					عواطف لوالدها، والأغنية التى ترى أن الحاوى وكنعان وتمام وأليبرت كلهم يستحقون الموت - منع إدريس سعيداى دمية على شكل تماضر إدريس ومارس معها العشق ص١٠٥. - أوصت الأقاويل تمام على جعل الإغاثى لها وتماضر لابنها المريض(إدريس سعيداى) - وصول قصة الحب إلى أواخر ثلثها الأول واستحضار الإغاثى لكلمات الجد ميخا ، ص١٠٦.
-٢-	لم تكن هذه هى المرة الأولى ... كلها واحدة .. كلها أوكيرية.	١٠٧-١١٢	١٣٨	٣٠	- استحضار شرور الزعيم التالابى (دوبابة) ص١٠٧ وصدام الزعيم (أرتيفا) بالمستعمرين الأتراك ١٠٧-١٠٨ وسرد بطولات وممارسات الزعيم التالابى أوكير ص١٠٨ - ١٠٩ - وسرد نهاية الثلث الأول من قصة حب الإغاثى ص١٠٩ وموت الزعيم التالابى ص١١٠ ، وحزن القبائل والعمدة عليه ص١١١- ١١٢.
-٣-	زوجونى تماضر إدريس ... وغرست سيادة الأدارسة.				- قدوم إدريس إدريساى الحاوى وتلويث منابع نهر المبروك وطميه على أيدى الغرباء ص١١٢ - تتابع الملوك على البلاد مثل ملك النوبة (بعانخى) وملك الأحباش، والأكراد والهنود والعرب. ص١١٣ - كان الحاوى الغريب جميلاً وتطلعت القبائل إلى تقليده ص١١٤- سرد حروب القبائل وزواج الحاوى من إحدى عذارى الهيلباب، وأصبحت توجار مرتعاً للغرباء والعشاق، والحروب واللصوص، وكل المتناقضات ص١١٥.
الفصل الرابع -١-	زوجونى تماضر إدريش... وأزمات القبائل المدمنة على الشبع الإغاثى.	١١٩-١٢٤	١٠٦	٤٦	- التطلع إلى الزواج من تماضر إدريس ص١١٩ - دخول امرأة الإمام سجن المكابدات وكذلك زوجتى العمدة وحريم الهيلباب والكريكاب -دهشة العمدة والإمام من تطور الثلث الأول من قصة الحب بهذه السرعة - ظهور الجد ميخا وهو يعنف الإغاثى ص١٢٢ - وشروع الإغاثى فى ممارسة الثلث العنيف من قصة الحب، واجتمع العمدة مع أهل توجار ليقرر مصير الإغاثى وإدريس سعيداى ص١٢٣ - ودخل الإغاثى ليعلن استسلامه لكل شروطهم . ص١٢٤.

المشهد	النص الدال	ص	الصيغ الماضية	الصيغ المستقبلية	المدلول السياقي
-٢-	يومان نحيلان طافا بالبلدة الغبارية ... ردد الوفد المرافق لمكابداتها ... آمين	١٢٤ - ١٣٠	١٢٤	٤٦	- إسلام عبد الله باشاب الإغاثى وبارك العمدة والإمام والأدارسة ذلك الأسم وتساءلت القبائل عن ألبيرت .. هل سيظل بالبلدة ص١٢٦ - خلاف عواطف المجذوب وزوجة العمدة حول إسم الإغاثى الجديد ص١٢٦ - ١٢٧ قدوم تمام الإثيوبية إلى حى الأدارسة وعدم الترحيب بها لكنها أخبرت عن شفاء ابنها إدريس ص١٢٧ - ١٢٨ مقبرة الحاوى وطلب السلطة من العمدة إفادتهم بأسماء الأولياء وأصحاب الكرامات ص١٢٩ - حضور لجنة حكومية لتقصى قبور الأولياء وحضور تماضر إدريس إلى قبر جدها إدريس الحاوى وتتوسل إليه بأن يتم كل شئ على خير - ص١٣٠.
-٣-	يومان نحيلان آخران طافا بالبلدة .. وحملت إلى حى الأدارسة.	١٣٠- ١٣٦	١٣٢	٤٢	- انتقال الإمام إدريس أحمد إلى بيت الإغاثى ليعلن إسلامه وابتهاج القبائل بذلك ص١٣١ - وعزلهم سرور الأمدرمانى من جلسات الحوار - حضور أوجستو السائح الأفريقى لمطعم حليمو وأسكنه بيتاً ، وأحضر سعدية شاشاى للتسلية.. وأخبره بأشرس رجل راحل هو أوكير التالابى ص١٣٣ - تعارف أوجستو وعبد الله باشاب الإغاثى ودعوته للإغاثى بقضاء عسل دائم عنده ص١٣٣ - شراء السلطان أوجستو لمعدات الدخوليين ودفوفهم وحملها لحى الأدارسة - ص١٣٦.
-٤-	الثلث الأخير من قصة الحب ... ووضعت تحت طلب الصديق.	١٣٦- ١٤١	١٠٢	٤٣	- يسرد الراوى الثلث الأخير من قصة الحب ص ١٣٦ التى تعهدها أوجستو بنقوده الخضراء وأصبح وكيلاً للعريس - وصايا النساء للجميلة بإجادة فنون الطبخ وانشغالها معهن . - سرد أغانى الأفراح الشعبية ص١٣٨ - رجوع طعام أوجستو دون أن يلتهمه أحد ص١٣٩ - تدوين أوجستو لرسالته التى يحث نفسه فيها على ضرورة تحقيق رغباته ص١٣٩ - وقرأت عواطف المجذوب الرسالة على مسمع الحريم ص١٤٠ وأنه لابد من رؤيته للعروس تماضر وقد رآها حتى صرفته عواطف - التقاء اوجستو بالإغاثى وذكره له بأنه يستطيع الرقص فى عرسه الآن.
-٥-	أيسوى ...	١٤١ -	٤٥	٧	- مظاهر السعادة والبهجة لدى الهيلباب والشاعر فرج

المشهد	النص الدال	ص	الصيغ الماضية	الصيغ المستقبلية	المدلول السياقى
	أيـــوى .. أيـــوى .... أنـــا كلب أليـيرت والبـــيرت يســتحق الموت.	٤٣			الإدريساوى بمناسبة زواج عبد الله الإغاثى وذكره أغنية شعبية ص١٤٢ ورضا البلدة والإمام عن هـذا الـزواج وسعادة الأدارسة وأهل توجار غير أن اللحظة التى جلس فيها الإغاثى بجوار عروسه جاءته رسالة الشر التالابية فسقط دمه متناثراً على وجه المحبوبة تماضر إدريس.
المجموع الكلى	١١- ١٤٣		٢٧٦٢	١٠٩٢	
النسبة المئوية			٧١,٧ %	%٢٨,٣	

ومن خلال هذا الجدول يتضح لنا مدى اعتماد الرواية على السارد الراصد للأحداث الذى يـروى عن الغير دون أن يتدخل فى سياق الأحداث أو يقحم ذاته فيها بل إن السارد هنا يتتبـع أحـداث الروايـة ويرصدها كما هى فى الواقع المعيش بداية من المشهد الأول فى الفصل الأول للرواية وانتـهاء بالمشـهد الأخير فى الفصل الأخير (الرابع) للرواية دون الانتقال من هذا النمط السردى الراصد إلى النمط السـردى المشارك ويوضح هذا النمط السردى الراصد فى الرواية من خلال عدة سمات منها.

١- إن المتتبع لعلاقة السارد بالصيغ السردية فى كل الرواية يدرك غلبة الصيغ الفعلية الدالة على الماضى (فعل) على الصيغ الفعلية الدالة على الحاضر والمستقبل (يفعل- أفعل) ، فقد تكررت الصيغ الفعلية الدالـة على الماضى (٢٧٦٢) مرة فى كل الرواية بينما تكررت الصيغ الفعلية الدالة على المستقبل فى كل الرواية ألفا واثنتين وتسعين مرة، وبذلك تكون النسبة المئوية للصيغ الماضية والمستقبلية على التوالى : ٧١,٧% : ٢٨,٣% .

ويتضح من خلال هذه النسبة مدى شيوع وطغيان الصيغ الدالة على الماضى فى الرواية والتـى وصلت نسبتها إلى ٧١,٧% بالنسبة لمجموع الصيغ الكلية فى الرواية أى أن أكثر من ثلثى الصيغ الفعلية فى الرواية أو قرابة ثلاثة أرباعها تمثلت فى الصيغ الماضية بينما الصيغ الدالة على المستقبل تضـاءلت حيث لم تتجاوز نسبتها ٢٨,٣% بالنسبة لمجموع الصيغ الكلية فى الرواية.

ويرجع هذا فيما نظن إلى أن الراوى كان معنياً بسرد الأحداث الماضية إلى حد كبير ، وهـذا مـا يتضح فى كل أحداث الرواية من أولها إلى آخرها حيث يقف السارد (الراوى) عند حد الراصـد للأحـداث الماضية بجزئياتها الدقيقة وتداعياتها الزمانية والمكانية المختلفة والمتناقضة حيناً ، والمتوافقة فى الحين الآخر، ويحرص السارد على ألا يقحم ذاته فى أحداث الرواية وألا تكون شخصيته من شخصيات الأحـداث، وهذا ما يؤكد نمط وجود السارد الراصد، واعتماد الرواية عليه اعتماداً كلياً، لأجل ذلك كان لابد أن تطغـى الصيغ الماضية على ما عداها من صيغ فعلية أخرى. لأن الأحداث فى كل الرواية ماضية ويرويها السـارد دون أن يتدخل فيها . فعلى سبيل المثال فى الفصل الأول تتتابع الأحداث الماضية كما هى موضحـة فـى المدلول السردى فى الجدول السابق على النحو التالى : سرد حكم الجد ميخا التى كان يرويها لأهل توجـار

حينا وألبيرت بشاى في الحين الآخر، ثم قدوم ألبيرت بشاى الإغاثى إلى أهل توجار واختلاف الناس حوله ما بين مؤيد ومعارض، والتفاف أغلب الناس حول الإغاثى ومنهم الصبى إدريس سعيداى. وسرد حكاية نسب إدريس سعيداى إلى الأدارسة، والأغانى الشعبية في مدح ألبيرت بشاى الأغاثى، وحكاية طه الأعمش والبلاء الذى حل به وبقبيلته من جراء الشعر، وارتباط الشرور بقبيلة التالاب، واختطافهم أحد الشعراء وذكره قصيدة هجاء في الإغاثى، وحكاية عواطف المجذوب وتعليمها الذوق الرفيع في السلوكيات والممارسات الحياتية، وهكذا يظل السارد في بقية الفصول معنيا بسرد الماضى وأحداثه . ومن هنا طغت الصيغ الماضية.

٢-يتضح أيضا أن علاقة السارد الراصد بالصيغ السردية الدالة على المستقبل كانت ضئيلة، ويرجع هذا إلى أن عناية السارد بالمستقبل لم تشكل محورا أساسيا الأمر الذى جعلنا نرى أن معظم الأحداث دارت حول الماضى ولم تتجاوزه، ذلك أن وعى الشخصيات المسرودة في الرواية وقف عند حد الماضى، وقلما نجد إشارة للمستقبل، كما أن الأحداث الروائية لم تعن بالمستقبل إلا في مواضع ثانوية وهامشية، وهذا بدورة يعكس الوعى البيئى القبلى الذى يقف عند حد تمجيد الماضى واجترار آلامه وأماله دون أن يتجاوزه إلى المستقبل وقد اتضح هذا من خلال التفاف الناس حول ألبيرت الإغاثى الذى يقدم لهم الإغاثة، ولم يتجاوز تفكيرهم حد الإغاثة والمأكل والمشرب، حتى أن التكريم للشخصية لا يرتبط بالحاضر أو المستقبل، بل يرتبط بالماضى، فيكرمون المحاربين القدامى بمبالغ زهيدة، ومحاولة مواكبة العصر في التمدن والتحضر لم يكن مقبولا لأن الشخصية تقوقعت داخل الماضى، حتى أن تماضر إدريس برغم أن الجميع يتطلعون إليها خاصة إدريس سعيداى والإغاثى، إلا أنها ظلت تواقة للماضى، فتستحضر صورة أخيها إسماعيل الذى غاب منذ اثنى عشر عاما مع فرقة موسيقية، وبرغم أنها توقفت بعد ذلك إلا أنه لم يعد، وتستحضر مراحل طفولتها مع عواطف المجذوب. وهكذا نجد معظم الشخصيات في الرواية مشغولة بالماضى إلى حد كبير، وقلما تعنى بالمستقبل ، ومن ثم جاءت الصيغ الدالة على المستقبل ضئيلة إلى حد كبير. والوقوف عند أى نص من نصوص الرواية يوضح هذه الضآلة، بل أننا نجد في كثير من المواضع صفحات كاملة خالية من الصيغ الدالة على المستقبل ويتضح هذا من خلال عدد الصيغ الماضية والمستقبلية الواردة في الجدول من خلال المشاهد المختلفة حيث تضاءلت فيها الصيغ الدالة على المستقبل إلى حد كبير . وليس أدل على ذلك من المشهد الأخير رقم (٥) من الفصل الرابع حيث تكررت صيغ الماضى خمسا وأربعين مرة ، بينما لم ترد صيغ المستقبل إلا سبع مرات، ولعل الوقوف عند مشهد واحد على سبيل المثال لا الحصر، يوضح ما نذهب إليه.. يقول الراوى في آخر فقرة من فقرات الرواية :

(زغردت الإدريساويات بزغاريد بالغة ومراهقة . وحديثة الولادة. ألقينها في وجه الإيتاب فخفف رطانته، حتى حراس الحدود اليابسين شاركوا ، جاءوا بطلقات حكومية عجوزة، أطلقوها في فضاء الليلة، وفي اللحظات التى استعد فيها التالاب لفقرة الشر التقليدية، والسكارى للتراشق بالزجاجات، وصلت الرسالة ، كانت حادة ومختصرة ، قرأها الإغاثى بقلبه وسقط محدثا شرخا نازفا في جسد الابتسامة، كان دمه العاشق مجنونا . قفز حتى وجه الجميلة تشبث به. ثم دهس العينين الشعلتين فانطفأتا. كانت جهامته تتآكل حين فاضت أغنية الكيان التعسة ، أصلية وموغلة في الإثم (٣).

فيتضح فى هذا النص على سبيل المثال ، أن جميع الصيغ الفعلية الواردة فيه صيغ ماضية، بينما تلاشت الصيغ الدالة على المستقبل، وهكذا فى معظم الرواية نجد أن الصيغ الدالة على المستقبل ، وهكذا فى معظم الرواية نجد أن الصيغ الدالة على المستقبل إما أن تتلاشى فى النص أو تتضاءل، وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أن السارد كان راصدا للأحداث وليس مشاركاً فيها . وأن نظرة الشخصيات للمستقبل إما معدومة أو ضئيلة ، وذلك نتيجة لانغماسهم فى مشكلات الواقع واهتمامهم بكيفية الحصول على رغيف الخبز أكثر من أى شئ آخر.

٣-اعتماد العلاقة بين السارد الراصد والصيغ السردية على ضمير الغائب، حتى أن هذا الضمير كان له فضل الغلبة على ما عداه من ضمائر أخرى، خاصة ضمير المتكلم الذى تضاءل إلى حد كبير وتلاشى فى معظم نصوص الرواية ويرجع هذا كما ذكرنا إلى أن ضمير الغائب هو الضمير المتوافق مع الصيغ الفعلية الماضية ومع الأحداث الماضية، ومع حكى السارد للماضى، ومع الشخصيات الماضية المسرودة على لسان الراوى، ومن ثم نستطيع القول إن ضمير الغائب يعد لازمة أساسية من لوازم السارد الراصد (الغائب) فى النص الروائى لتوافقه مع الصيغة الفعلية من ناحية، ومع الرؤية الفكرية من ناحية أخرى .

١-١-مستويات اللغة السردية:

تعد اللغة المسرودة الوعاء الذى يحتوى الرؤى الفكرية المطروحة فى النص، وتتشكل أنماط اللغة وفق هذه الرؤى لأن العلاقة بين السرد والتشكيل اللغوى علاقة وطيدة، وتتعدد أنماط التشكيل اللغوى بتعدد أنماط السرد.

وفى روايات أمير تاج السر خاصة نار الزغاريد تتشكل اللغة المسرودة عنده فى مستويين هما:

١-السردية اللغوية الشعبية.

٢-السردية اللغوية التجسيدية.

٢-أ-السردية اللغوية الشعبية:

تتمثل السردية الشعبية فى روايات أمير تاج السر فى توظيفه الأغانى الشعبية من ناحية، والتعبيرات الشعبية من ناحية أخرى ، أما عن الأغانى الشعبية، فنجد أن الكاتب أحدث نوعاً من التناص مع الأغانى الشعبية التراثية، يتضح ذلك من خلال الأغانى الشعبية التى وردت على لسان بعض شخصيات الرواية، فهى أغان على مستوى اللفظ والمعنى . تمثل لغة الكاتب بينما على مستوى الشكل وروح النص، تمثل النص التراثى الشعبى، أى أننا لا نستطيع إرجاع هذه النصوص لغة ونصاً ومعنى، إلى مؤلف شعبى بعينه، أو إلى طبقة شعبية معينة، لأن الكاتب استوحى روح النص الشعبى فقط، لكن الألفاظ والمعانى الشعرية تعود إلى الكاتب نفسه، لأن كل نص يتناص .. أى يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمى إلى مجال تناصى لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التى ينحدر منها هذا النص.

ذلك لأن البحث عن المصادر التى ينطلق منها النص والمؤثرات الفاعلة فيه، يهدف إلى إشباع خرافة الأبوة، والتعرف على الأسلاف، والأصول التى ينبثق عنها نص ما ، أصول مجهولة لا يمكن استعادتها (٤) .

لذلك يفقد النص الشعبى فى تلك الرواية أبوته الأصلية، لأن مفهوم التناص يقضى على مفـــهوم الأبوة، ويصبح النص الشعبى فيها ينتمى لغويا ولفظيا إلى لغة الكاتب، ولا يبقى من الموروث الشعبى سوى روح النص، وهذا ما تحقق فى كل النصوص الشعبية فى هذه الرواية، فقد جاءت الأغنية الشـــعبية علـــى النحو التالى :

١- أغنية فرج الإدريساوى فى تمجيد ألبيرت بشاى الإغاثى وهو ينعته بالسخاء والكرم والعطاء (٥) .

٢- المرثية الشعبية التى رددها أركة الهيلبابى (٦) فى ألبيرت بشاى عندما جاءهم الخبر السئ عن ألبيرت وينعته بأن مثله قليل فى هذا الزمان ، وأنه لو استطاع أن يرد المكروه عنه لفعل، لكنه لا يستطيع.

٣- الأغانى الشعبية لأهل توجار فى مديح ألبيرت بشاى، ونعته بالكرم والسخاء والترحيب به فى كل وقت وحين (٧).

٤- القصيدة الشعبية التى رددها إمام المسجد إدريس أحمد فى مديح ألبيرت وهو يخطب الناس ويحدثـــهم عن أفضال وكرم، وعطاء هذا الرجل (٨) .

٥- أغنية شعبية للشاعر الذى خطفه التالاب ، وقال قصيدة ينعت فيها ألبيرت بأنه غريب ولص ، ويطلـــب منه أن يعطيهم من الغنائم التى نهبها (٩) .

٦- أغنية شعبية لسرور ود طاهر فى ذم ألبيرت بشارى و أن بحضوره راتفعت الأسعار وظهرت الكراهيـة بين الناس وتغيرت سلوكيات أهل توجار (١٠).

٧- أغنية شعبية يتملق فيها الوعى الشعبى شخصية الرئيس حتى يسمح لهم بأكل اللحوم دون فائدة(١١).

٨- الأغنية الشعبية لثوار الحرب التى رددها إدريس سعيداى(١٢).

٩- الأغنية الشعبية التى رددها فرج الإدريساوى فى ليلة زفاف ألبيرت بشاى إلى تماضر إدريس، وينعتـه بالصفات النبيلة والأخلاق الكريمة، والمروءة والشهامة والسخاء (١٣) .

١٠- الأغنية الشعبية التى تردد فى الأفراح ، وتعبر عن البهجة والسعادة ، وتتسـم بسـرعة الإيقـاع وتناسب حالات البهجة والسرور فى أيام الزفاف (١٤).

ونقف عند نص واحد على سبيل التمثيل لا الحصر ، يقول الرواى مجسدا شخصية ألبيرت بشـاى والأغانى الشعبية حوله : (كانت عربات أشد خبلا تتعرى من العجوة جاعلة من ألبيرت بشاى الإغاثى أجمل شرك تشتهى كل التناقضات أن ينصب لها ، دخل فى المونولوج الشـعبى، وثقافـات المجـالس، وإكـرام الضيف، ورسومات الملل على كراريس التلاميذ ، وصفه شعراء محليون (بجمل الشيل، وعـدال الميـل)، واستحى آخرون أن يموت بصمت فيما بعد، فرصعوا موته القادم بالبكائيات .. غنى فرج الإدريساوى.

(ألبيرت الإغاثى سلام عليك ألبيـــرت.
نحن ضيوف عليك وإنت صاحب البيـت.
توجار الصفائح فيها كبت زيـــــت .
وجمل الشيل برك واتلملم الشتيـــت.
معروف فى الخلائق ماكا داير صيــت.
بس بنقول حبابك .. يا حباب ألبيـــرت.
كم سريت قلوبنا وللحبـــال شديــت .
وأديت القبائل حقهـــا ووفيـــــت.

سولوا الغنى وقولوه فى الدوبيـــــــت.

مرحبيتن حبابك .. يا حباب ألبيـــرت(١٥)

وإذا نظرنا للمستويين الكمى والكيفى للنصوص الشعبية الواردة فى الرواية، يتبين لنا إلى أى مدى يعتمد الراوى على السردية الشعبية، وكذا تغلغل هذه النصوص الشعبية فى بنى الرواية، حتى أنها شكلت محوراً بارزاً فيها، وقد ارتبطت معظم هذه النصوص الشعبية بشخصية ألبيرت، لتوضح لنا أن ألبيرت تغلغل فى بنى المجتمع ، ومن كل طبقاته وشرائحه، حتى أصبح شخصية شعبية يتغنى بكرمه وسخائه كل أفـــراد المجتمع ، وأن ، قبيلة واحدة هى التى تمردت على ممارساته وأفعاله فى توجار، هى قبيلة التالاب حيث لم تكن تطمئن لتغلغله فى كل بنى المجتمع المختلفة ، وكانت تنعته بالغريب، وأنه لص يعيش علـــى النـــهب والسلب والسطو على ثروات البلاد، ويقدم لهم بعضاً من سرقاته حتى ينال رضاهم، وبرغم أن هذه القبيلـة التالابية هى التى كانت ترى الإغاثى بمنظور يخالف كل أهل القرية، إلا أن الراوى ينظر إلى هذه القبيلـــة على أنها قبيلة عرفت بالشر والقتل، والسطو وهذا يعبر عن التناقض بين الرؤية والأداة من ناحية، وعـن غياب الوعى الفكرى لدى معظم البنى الاجتماعية فى توجار من ناحية ثانية.

أما عن التعبيرات الشعبية فقد طغت على معظم بنى الرواية، سواء التعبيرات المرتبطة بالمـــأكل والمشرب أو الأمكنة ، أو العادات الشعبية، أو الألعاب الشعبية، وغيرها ، والأمثلة على ذلك عديدة فى كــل أبنية الرواية ، ومنها ، البلى ، الحجلة ، كش الولد ، السكسك ، الليدو ، المفروكـــة، المتاهــات، الســلم والثعبان ، السيجا ، الكن كان ، الكرتلة ، أعشاب الســنمكا ، البامية المفروكــة، المــاكريل ، العطــور الشاكوينية، مزينة ، قرمصيص ، عجينة الدخن، الحنقوق، الزلابية، الرواكيب، مرطبات الحنبـــك، اللبـن المخجوج، كبكبيق، تكة ، الشبابيل، عرقى السيشبان، التموت تخليه ، الويكه ، القتقليز، القضيم... ونستطيع القول إنه لم يخل مشهد فى الرواية من استخدام الراوى للتعبيرات الشعبية المختلفة ، الأمر الذى جعلـــها تشكل بنية من بنى الرواية، غير أننا نرى أن بعض التعبيرات الشعبية الدالة علـــى أنـــواع الأطعمـــة ، أو الأمكنة أو الألعاب، كان من الممكن توضيحها فى الرواية إما فى السياق أو فى أى موضع فى الرواية حتى يستطيع القارئ أن يكون على وعى تام بالرؤى الفكرية المطروحة فى الرواية.

وما من شك فى أن شيوع مثل هذه التعبيرات المختلفة فى كل مشاهد الروايـــة يجعــل الســردية الشعبية نمطاً محورياً من أنماط السرد اللغوى فى الرواية .

ولا يقف الأمر عند هذه التعبيرات بل يمتد ليشمل النداءات الشعبية فى الأســـواق علـــى ألســـنة البائعين .. يقول الراوى فى بعض مشاهد الرواية على سبيل المثال لا الحصر: (النعناع فى الشاى عجـب.. فى الجبنة قلة أدب .. علينا جاى .. علينا جاى) ، وهكذا تشكل مثل هذه التعبيرات بنية سردية مـــن بنـــى النص الروائى .

٣-ب- السردية اللغوية التجسيدية :

ويعنى بها اللغة الروائية التى تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس، وهـــذه اللغة تعد الركيزة الأساسية التى يعتمد عليها الكاتب فى روايته ، وتعد مثل هذه اللغة سمة مستحدثة فى لغة الرواية المعاصرة لأنها لغة تقترب من لغة الشعر، وربما ما يجعل هذه الرواية بها خصوصية مميزة عمـــا عداها من روايات سابقة، هى اللغة الشديدة التكثيف والاختزال الذى لجأ إليه الكاتب، فضلاً عن اعتمادهـــا على الإدراك المتمثل وهو التعبير بالصورة، بعيدا عن المباشرة والإفصاح .. أى أننا ندرك ما يوحى إليـــه

الكاتب من خلال الفكرة المجسدة والصورة التمثيلية المصورة في النص، ومثل هذه اللغة تحتاج من المتلقي قدراً كبيراً من التروى والتأمل والإدراك حتى يستطيع فض مغاليق النص، فضلاً عن أنها لغة أشبه باللغة الحلمية التي تميل إلى التقطيع والاستمرار والتجسيد والتصوير واللامنطقية في بعض الأحيان، وبالرغم من أن هذه الرواية في معظمها تعتمد على هذه اللغة، إلا أننا نقف عند نص واحد فيها على سبيل المثال لا الحصر، يقول الراوي في مطلع الرواية : (اليوم يفرز الثدى اللبن .. مقولة الجد التي تيتمت طفلة، ارتعد بها من رأسه حتى عروق رجليه وخطا إلى الثلث الثاني والأعنف من قصة الحب. لم يكن هنالك نيل متخثر الأحلام ليغرق في مائه ، لا ولا شجر للنخيل تتسلقه المكايدات لتسقط من عل .. لم يكن هنالك لون ولا طعم ولا رائحة، ولا لسان يلد المجد في كل يوم عشرين مرة. ضغطت غازات العشق على مصرانه الغليظ، وحبت إلى واحة الذهن مقولة لم تعد مضحكة .. رددها الجد (ميخا) بلا سبب في شأن العشق والعاشقين .. في الماضي كان تسميد الليل بالوهم، والوهم بالليل، وإطعام آكلي الليل والوهم وجبات منتقاة بعناد وفن، وفي الساحة التعسة في قلب (توجار) ، حيث لا يزال ينبض خزى (العمش) ، وتصرخ الأرواح التعبة للمنتحرين الجرابيع .. ص١١.

ويتضح من خلال هذا النص مدى اعتماد الكاتب على التجسيد والتشخيص ، وتراسل مدركات الحواس، فالكلام يتيتم، والنيل متخثر الأحلام ، والمكايدات تتسلق الأشجار والنخيل ، واللسان يلد المجد ، وغازات العشق تضغط على المصران الغليظ، وواحة الذهن تحبو إليها الكلمات ، والليل يتم تسميده بالوهم، والخزى ينبض ، وهكذا نجد أن الرواية تستمر حتى نهايتها على هذا النمط السردي في اللغة حيث تقترب هذه اللغة من لغة الصورة الشعرية وتعتمد على التكثيف الفني وعلى الإدراك المتمثل للأفكار والأحداث ، والوصف والسرد ولو تتبعنا مثل هذه التعبيرات التجسيدية في كل الرواية وقمنا بحصرها، فسوف نحتاج إلى عشرات الصفحات والأوراق، الأمر الذي لا نجد له ضرورة فنية في هذا الموضع ووقفنا عند نموذج واحد على سبيل المثال حتى يتضح لنا إلى أي مدى عنى الكاتب بلغته الروائية حتى غدت لغته غير تقليدية . يضاف إلى ذلك أن مثل هذه اللغة تقترب من اللغة الحلمية من حيث التقطيع وعدم الاستمرار ولا منطقية التركيب والسياق ، لأن مثل هذه اللغة تعتمد على الترابطات النفسية والشعورية .

وعلى الرغم من أن هذه الرواية لا تعتمد في بنائها على تكنيك تيار الوعي ، إلا أن التفجير اللغوي الذي اعتمدت عليه جعلها قريبة من هذا التكنيك، خاصة على مستوى التجسيد والتشخيص والتركيب غير المألوف للسياق اللغوي .

* * * * *

ثانياً : السردية السياقية :

إن العلاقة بين السرد وتشكيل الرواية علاقة جوهرية لأن السرد هو المجسد للشخصية والحدث، وهو المكون للهيكل الروائي، وعن طريقه يمكن كشف جوانب النص الروائي من حيث علاقة السرد بالشخصية والحدث، وعليه فإن السردية السياقية تعنى بنمط العلاقة بين السرد Narration وسياقات النص الروائي الممثلة في سياقات الشخصية والحدث، ومن ثم فإننا نعنى في السردية السياقية بأمرين:

الأول : السرد وتشكيل الشخصية .   الثاني : السرد وتشكيل الحدث .

٣-أ- السرد وتشكيل الشخصية:

تشكل الشخصية محوراً بارزاً من محاور السردية السياقية، كما أن للسرد دوراً كبيراً فى تشكيل الشخصية فى النص الروائى سواء على مستوى الوظيفة أو الدلالة أو الرؤية .

والشخصية فى (نار الزغاريد) هى العمود الفقرى للرواية حتى أن طبيعة التتابع السردى تعتمد على تتابع الشخصيات فى هذه الرواية حيث نجد أن الرواية تنقسم إلى أربعة فصول، وكل فصل إلى مجموعة من المشاهد، وكل مشهد يعتمد على تتابع مجموعة من الشخصيات حتى وصل عدد الشخصيات إلى تسع وعشرين شخصية متباينة فى الوظيفة والدلالة والرؤية، وسوف نعنى بالشخصية من حيث دورها الوظيفى ورؤيتها الفكرية.

١- الدور الوظيفى للشخصية:

ويعنى به الدور الذى تقوم به الشخصية فى النص الروائى من حيث غاية الفعل ومحور الرغبة ومحور الصراع، والشخصيات المضادة والمساعدة، ويتضح هذا الدور الوظيفى للشخصية من خلال الشكل رقم (١) .

شكل رقم (١)

(غاية الفعل)

التطلع للقيم الإنسانية النبيلة واحتواء الغرباء ومناهضة السلطة المستبدة

(محور الرغبة)

١- تطلع إدريس سعيداى لتماضر.

٢- زواج البيرت من تماضر.

٣- تطلع الإغاثى للنوشيلا.

٤- رغبة التوجاريين فى العيش الإغاثى معهم.

محور الصراع

١- صراع إدريس سعيداى والإغاثيعلى تماضر.

٢- صراع التالاب مع القبائل والإغاثى.

المضادون	الفاعل	المساعدون	
١- إدريس سعيداى.	١- أليبرت بشاى .	١- الجد ميخا .	١١- ضرار الإدريساوى
٢- كنعان العجوز.		٢- عبد الرحمن حليمو.	١٢- المجذوب.
٣- سعدية شاشاى.		٣- إدريس إدريساى .	١٣- تماضر إدريس
٤- طه الأعمش.		٤- فرج الإدريساوى.	١٤- سعيداى.
٥- أوكير التالابى.		٥- أزكة الهيلبابى.	
٦- سرور ود طاهر.		٦- عواطف المجذوب .	
٧- موسى الأعمش.		٧- إدريس أحمد .	
٨- عبد الصمد عبد الصمد.		٨- عواض.	
٩- إدريس إدريساى الحاوى.		٩- شاشاى الكريكابى.	
١٠- بعلاخى.		١٠- زنوبة جبريل.	

ومن خلال الشكل رقم (١) يتضح لنا الدور الوظيفى للشخصية على النحو التالى :

١- إن غاية الفعل فى هذه الرواية تتمثل فى تطلع البسطاء من أهل (توجار) إلى الحصول على قوتهم اليومى وإغاثتهم من الجوع والجهل والمرض ، ويتجسد لهم هذا التطلع فى شخصية البسيرت بشاى الإغاثى الذى قدم من البلاد البعيدة ليغيث المنكوبين والجوعى، لأجل ذلك يتطلع إليه كل أهل توجار ويحبونه ويكتبون فيه قصائد وأغنيات وخطب مديح وثناء، غير أن هذا الحلم لا يكتمل لأن قوى الشر قد غدرت به فى يوم زفافه، كما يتطلع البسطاء أيضا إلى واقع يتسم بالأمن والدفء والعطاء، إلا أن هذه الرغبة تظل أمنيات يتطلع إليها أهل توجار، وما تحقق منها لم يكتمل.

٢-يتمثل محور الرغبة فى هذه الرواية فى تطلع إدريس سعيداى إلى الزواج من تماضر إدريس غير أنه لا يستطيع لأمور عديدة ، منها نسبه إلى تمام الإثيوبية وما دار حولها من حكايات العشق المختلفة، ويتمثل هذا المحور أيضاً فى تطلع ألبيرت بشاى الإغاثى إلى الزواج من تماضر إدريس أيضاً بعد أن أسلم وغير اسمه إلى عبد الله بإشاب الإغاثى، ويتحقق له الزواج من تماضر لكنه يقتل فى ليلة زفافه منها. كما تطلع الإغاثى قبل تماضر إلى سوشيلا فتاة الزاندى ، لكنه لم يستطع لأنها قتلت بعد أن تزوجت بآخر ، كذلك يتمثل هذا المحور فى ترحيبهم بالأغاثى وحبهم له.

٣-أما محور الصراع فإنه يدور بين إدريس سعيداى والإغاثى بغية تطلع كل منهما للزواج من تماضر، كما يتمثل الصراع بين قبيلة التالاب وبعض القبائل الأخرى.

٤-ويتمثل محور الشخصيات المساعدة فى العديد من الشخصيات منها : شخصية الجد ميخا الذى يطلق حكمه الإنسانية النبيلة طوال الرواية بغية تجدد الحياة واستمراريتها ، وتحقيق العدالة والخصوبة والأمن والسكينة.. فيقول مثلاً : إذا صاح كلب هو .. هو .. هو دون أن يكون هناك لص ، إذن لاستحق صاحبه الموت. ص ٨٦ . ويقول عنه الراوى على لسان ألبيرت : (كان حليماً حتى مع النمل والصراصير . إذا نظر أحدهم فى وجه أخيه بتكبر واحتقار، سد عينى الأخر بعصاه حتى تسقط النظرة فى وجه بلا عينين، وإذا بصق أخر فى وجه خصمه، انتزع البصقة وأعادها إلى وجه صاحبها قائلاً : أنت الآن بصقت على نفسك ... فيبكى الحاضرون - رحم الله الجد ميخا ص٨٦) . ويمثل عبدالرحمن حليمو شخصية مساعدة أيضاً هو الذى يسهر معه الإغاثى دائماً ، ويتردد عليه حتى فى لحظات المظاهرات، وحالفه الحظ بالجائزة الأولى فى اليانصيب، وعين لوردا ، والتف الناس حوله، وتزوج عواطف المجذوب، وعاد فى نهاية الأمر إلى مطعمه ، وكان الإغاثى قد سيطر على كل شئ ويبيع متر الأرض بعشرة جنيهات، ويعد إدريس إدريساى عمدة توجار من الشخصيات المساعدة بالرغم من أن الإغاثة لم تمس بيته إما سهواً أو تعففاً ، لكنه كان يفيد منها عن طريق التجارة فيها، كما تعد عواطف المجذوب نموذجاً للشخصية النسائية المساعدة، فقد كانت مدرسة راقية فى تعليمها وسلوكها، وكانت تعلم الفتيات التالابيات الذوق الراقى، وتسهم فى رفعة المجتمع وتقدمه، عن طريق التعليم ، وكذلك شخصية تماضر إدريس التى كانت تحتذو حذو أستاذتها عواطف المجذوب، كما تأتى شخصية إدريس أحمد إمام المسجد شخصية مساعدة فى فعل الخير بالخطب المباشرة والمديح والثناء على البسيرت ، وهكذا نجد العديد من الشخصيات المساعدة الأخرى مثل فرج الإدريساوى وأركة الهيلبابى فقد نظما شعراً فى مدح الإغاثى، وعواض زعيم قبيلة الكريكاب التى تنتمى إليها سعدية، وشاشاى الكريكابى والد سعدية الرجل الخبير فى اقتفاء الأثر والمجذوب الإدريساوى والد عواطف الذى كان من مناصرى

حقوق المرأة وكان حكيماً في أفعاله وأقواله ، وضرار الإدريساوى الذى لقبه بالعم وكان زوجا لعشمانة الهيلبابية، وعندما ينطق يعرف الناس الفجيعة التى ستحدث ، وسعيداى الإدريساوى الذى صرخ دمه بقبول إدريس سعيداى عندما ولدته تمام الإثيوبية، ودارت به الداية على البيوت ليقبلوا نسبه وتربيته، وهكذا نجد أن هذه الشخصيات مثلت محور الشخصيات المساعدة فى الرواية .

هـ-أما محور الشخصيات المضادة فتمثلت فى الشخصيات الآتية :

- إدريس سعيداى الذى كان يجرى خلف عربات الإغاثة منذ كان صغيراً ليطلب (العجوة) ، من ألبيرت بشاى ومنذ أن أنجبته أمه تمام الإثيوبية ضمن خمسة لا تعرف بذورهم بالضبط وهو متمرد على الواقع المعيش، بل تمرد حتى على الإغاثى نفسه وظل يمارس حالة من الضياع أقرب إلى الجلون ، وهو يتطلع إلى تماضر إدريس لكنه لم ينلها وظل يردد : هو .. هو .. هو .. أنا كلب ألبيرت، وألبيرت يستحق الموت ص١٠٤، ١٤٣.
- كنعان العجوز : وهو الذى ينسب له أنه أتى بتمام الإثيوبية وأدخل الأنساب الغريبة إلى أهل توجار ، كان جغرافياً قديماً يستكشف منابع نهر المبروك، وكانت تمام صديقة له ، وظل تسعين يوما فى بلده توجار ارتكب فيها كل الحماقات وكان مصدراً للشر والفساد حتى أن سعيداى الإدريساوى أنكر معرفته به.
- سعدية شاشاى: وكانت نموذجاً للفتاة المتمردة على الواقع ، وتنتمى لقبيلة الكريكاب، واتهمت بأنها قضت ست ساعات بمفردها مع الزعيم، وتبرأت منها قبيلتها ، وسخر منها والدها وعرضها فى الأسواق للزواج ، وتعقبها لكل من العمدة وإمام المسجد وسرور الأمدرمانى ، وتزوجت أوكير التالابى بعد موت أبيها وسرعان ما انفصلت عنه وظلت نموذجاً للشخصية المتمردة على أعراف الواقع وتقاليده.
- أوكير التالابى: زعيم قبيلة التالاب، وكانت أفعاله تتسم بالشر وكان يقوم بإمداد الجيش والمستشفيات والسجون بما تريد لقمع الفتن ، والمظاهرات، ولما لم يجد فى قبيلته شاعراً خطف شاعراً من قبيلة هشة وجعل يقول شعراً يهجو فيه الإغاثى، فهو نموذج للشخصية الشريرة فى نظر أهل توجار لأنه كان لا يطمئن لأفعال ألبيرت بشاى . الغريب .

وهكذا نجد العديد من الشخصيات المضادة والشريرة والتى لم تطمئن لأفعال ألبيرت بشاى مثل طه الأعمش وسرور ود طاهر الأمدرمانى ، وعبد الصمد عبد الصمد، وإدريس الحاوى وبعالخى، فهذه الشخصيات إما أن تتسم أفعالهم بالشر أو التطفل أو التقاعد أو التمرد على الإغاثى مثلما حاول سرور ود طاهر لكنه لم يستطع . أو تثير قصائدهم وأفعالهم الفتن بين القبائل مثل القصيدة الملعونة التى قالها طه الأعمش فى عشمانة وتسببت فى القتل وموت عشمانة، بينما كانت القصيدة أصلاً فى ساعة عثر عليها فى أحد "الخيران" ونظم فيها شعراً . يقول الراوى.. قال الأعمش : هذه عشمانة .. عثرت عليها فى أحد الخيران، عطرتها بالشاكوين، وخبأتها فى تكتى ، كنت أخرجها فى الليل ، أكلمها وتكلمنى ، وقلت فيها قصيدتى الملعونة ص٥٦.

و تتسم مثل هذه الشخصيات بالأفعال الشريرة مثل إدريس إدريساى الحاوى الذى قدم إلى توجار غريباً وسرعان ما تغلغل فى بيوتها وشوارعها ولوث منابع المبروك والطمى، بينما كان أنيقاً فى ملبسه حتى يستلب عقول التوجاريين.

٦-أما محور الشخصية الفعالة فى الرواية فقد تمثل فى الشخصية المحورية التى دارت حولها كل أحداث الرواية ، وهى شخصية ألبيرت بشاى الإغاثى الذى دخل توجار بحجة معاونة أهلها لكنه أفسد كل شئ فيها بداية بالقيم الإنسانية النبيلة كالطهر والنقاء والحياء والعفة، ونهاية بالأسواق التجارية التى تحول فيها الإنسان إلى سلعة تباع وتشترى ، وبرغم ذلك تأثرت به كل البلدة وأصبحوا ينقشون أسمه فى كل مكان وكان رمزاً لكل تناقضات الواقع المعيش وجعل أهل توجار يختلفون حول شخصيته فمنهم من يتهمه بالغريب والجاسوس والمحتل الذى سيطر على كل ثروات البلدة ومنهم من رحب به وقال فيه شعرا يمدح فيه كرمه وعطاءه وسخاءه، وظلت هذه الشخصية هى محور الرواية وعمودها الفقرى.

٣-الرؤية السردية للشخصية:

من خلال التتابع الفنى والدلالى لمستويات الخطاب السردى بداية بالصيغة وعلاقتها بالسارد مروراً بالمستويات اللغوية للسرد وصولاً إلى السردية السياقية ، يتضح لنا أن الرؤية السردية للشخصية تأتى محصلة لهذه السياقات المتضافرة.

وفى هذه الرواية تتضح لنا الرؤية الفكرية للشخصيات والتى تنقسم إلى رؤيا واعية وأخرى قاصرة، فالرؤية الواعية هى التى تدرك أبعاد الواقع ومشكلاته وتحاول مجاوزة هذه المشكلات وتتطلع إلى واقع جديد على أسس موضوعية، ومثل هذه الشخصية الواعية بمقتضيات الواقع كانت ضئيلة فى الرواية.. فقد تمثلت فى أوكير التالابى فعلى الرغم من أن السارد نعته بالشخصية الشريرة وصوره على أنه شخصية معتدية غير أنه فى الحقيقة يعد من الشخصيات المدركة لتغلغل الغريب فى البلدة، وهذا ما دعاه لأن يأتى بشاعر من قبيلة هشة وجعله يهجو الإغاثى فى كلمات شبه ترحيبية.

كما تتسم شخصيات عواطف المجذوب، ووالدها المجذوب الإدريساوى، وتلميذتها تماضر إدريس بالرؤية الواعية أيضاً، فقد كانت تعبيراً عن التنوير الفكرى ومجاوزة الواقع المهترئ برغم عدم معارضتهم للإغاثى.

أما الشخصيات ذات الرؤية الفكرية القاصرة التى تقف عند حد تحقيق مآربها الذاتية فقد تمثلت فى العمدة والإمام والشعراء وعبد الرحمن حليمو وسرور ود طاهر، لأنهم رحبوا بالإغاثى من منظور ذاتى يتعلق بمصالحهم الذاتية .

على أن السارد حرص على رصد الواقع وتسجيله فى شكل فنى دون أن يقحم وعيه الفكرى على وعى شخصياته ومن ثم جاءت الرؤية السردية للشخصية متوافقة مع الواقع وتكشف عن الخلل الكامن فى الواقع الحياتى كما نجد قصور الوعى لدى الطبقات الشعبية والانتهازية والطفيلية ولدى الشخصيات البرجوازية، فقد انساق الوعى الشعبى خلف الإغاثة وأصبح ألبيرت بشاى شخصية وصلت إلى حد التقديس فى وعيهم الفكرى، فالإمام ذكر فيه خطبة عصماء، والشعراء تغنوا بأمجاده، والعمدة مجد مآثره وعطاءه السخى والعامة نقشوا اسمه فى قلوبهم وأغنياتهم وعلى جدران البيوت، وخلل الرؤية يكمن فى أن القبيلة التالابية هى التى كانت تدرك مغزى إغاثة الإغاثى لكنها فى نظر القبائل الأخرى وأهل توجار قبيلة شريرة تعيش على السطو والنهب، والشخصية التى خلصتهم من ألبيرت بشاى فى ليلة زفافه كانت فى نظرهم شخصية مريضة ومجنونة ومشكوك فى نسبه وهو إدريس سعيداى .. ويتساءل المتلقى.. هل قتل إدريس سعيداى ألبيرت بسبب تنافسهما على تماضر إدريس؟ أم بسبب وعى ادريس سعيداى لخطورة الغريب؟ غير

أن التأويل الأول هو الأقرب إلى الصواب وإلى مدلول الروايةن لأن إدريس سـعيداى شـخصية لا تمتلـك مقومات الوعى الفكرى الناضج شأنه شأن بقية طبقات أهل توجار.

يضاف إلى ذلك أنه قتله بعد أن أسلم وأطلق على نفسه اسم عبد الله باشاب الإغاثى، مما يؤكد أن قتله ليس لقضية فكرية يدافع عنها إدريس بل لمصلحة ذاتية ولحب إدريس لتماضر إلى حد الجنون، وكان من الممكن للراوى أن يحمل شخصية تماضر رؤية فكرية عميقة تتطلع إليها كل طبقات المجتمع غـير أن الكاتب كان حريصاً فى رصده لشخصيات روايته أن يرصدها كما هى فى الواقع المعيـش دون أن يعمـق رؤية الشخصية ويحملها رؤية السارد الأمر الذى كشف لنا التناقض الكامن فى وعى الشـخصيات حتـى أصبح تناقضاً بين الرؤية والأداة، لأن كل طبقات المجتمع لا تفكر إلا فى غذاء بطنها لكن غذاء عقلها كـان بعيداً عن رؤيتها وتفكيرها، وعلى كل فرؤية الشخصيات هنا كانت رصدية وتسجيلية للواقع أكـثر منـها رؤية فكرية وتعبيرية للسارد الروائى، الأمر الذى يجعلنا نقول إن رؤية السارد (الراوى) كانت أقل من رؤية شخصياته ولما كانت الشخصيات متناقضة فى الرؤية، لذلك تجسد هذا التناقص فى نسيج الرواية.

وفى هذا السرد نجد أن الراوى لا يعرف إلا القليل عما تعرفه الشخصيات الحكائية، ويعتمد علـى الوصف الخارجى، أى وصف الحركة والأصوات، ويرى (تودروف) " أن جهل السارد شبه التام هنا ليس إلا أمراً اتفاقياً، وإلا أن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه " (١٦).

ومثل هذه الأنماط الحكائية التى تتبنى هذه الرؤية السردية، لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد ووصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشـيئية لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، ويكون وصفها الخارجى محايداً لحركة الأبطـال وأقوالـهم وللمشاهد الحية مع غياب أى تفسير أو توضيح. والقارئ فى مثل هذه الروايات يجد نفسه دائماً أمام كثـير من المبهمات وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة (١٧)؛ والمتتبع لرواية (نار الزغـاريد) يجـد نفسه أمام الكثير من المبهمات فى رؤى الشخصيات ومواقفها تجاه الأحداث، لاسيما مواقف الإمام إدريـس أحمد والعمدة وأوكير التالابى وإدريس سعيداى وتماضر وعواطف وغيرهم، ويرجع هذا إلى الرؤية السردية التى اعتمد عليها السارد فى روايته.

٣-ب- السرد وتشكيل الحدث:

يقترن الحدث بالشخصية الروائية اقترانا كليا لأن كل حدث لابد أن تقوم به شخصية معينة، والعمل الروائى يعتمد على التتابع الحدثى ومن خلال هذا التتابع يتشكل الحدث الكلى للرواية ويتمثل الحدث هنا فى أمرين: الأول: التتابع الحدثى، والثانى: الطقسية الحدثية.

١- التتابع الحدثى:

ويعنى به الأحداث المسرودة فى النص الروائى والمتتابعة تتابعاً مطرداً وفقاً لتتابع السرد، ومـن خلال تتبعنا لتشكيل السرد فى نار الزغاريد ومن خلال الجدول السابق، يتضح لنـا أن الأحـداث الجزئيـة المسرودة فى الرواية جاءت على النحو التالى:

١- قدوم ألبيرت بشاى الإغاثى إلى بلدة توجار وسقوط تماضر إدريس فى فخه.
٢- التفاف الناس حول الإغاثى وتقديسهم لأفعاله.
٣- إنجاب تمام الإثيوبية لخمس بذور مختلفة.

٤-الممارسات والأفعال السيئة لكنعان العجوز .

٥-البلاء الذى حل بطه الأعمش وقبيلته .

٦-زعامة التالابى وشؤم الناس من قبيلته واختطافهم لشاعر مهمش.

٧-تعليم عواطف المجذوب الذوق الرفيق وسقوط سعدية مع الزعيم، ولفظ قبيلتها لها .

٨-مديح الإمام لألبيرت لتوزيعه الأطعمة على أهل توجار.

٩-زواج سعدية من أوكير التالابى وطلاقها مباشرة.

١٠- تطلع الإغاثى لسعدية واتهامه بالجاسوسية.

١١- تحريم الرئيس تناول اللحوم بينما يحلها لنفسه وذم الصحف له بعد إطاحته.

١٢- تعيين سرور ود طاهر محافظاً ثم عاد جزارا .

١٣- تكريم المحاربين القدامى بقروش زهيدة .

١٤- اندلاع المظاهرات ضد السلطة، وإجبار الطلاب على دراسة يا نصيب التوت .

١٥- تنصيب حليمو لنفسه لورداً ، وزواجه من عواطف المجذوب .

١٦- زواج ضرار الإدريساوى بعشمانة الهيلبابية وقتلها بعد ذلك.

١٧- مناصرة المجذوب الإدريساوى لتعليم المرأة .

١٨- احتفال أهل توجار بالإغاثى ما عدا أوكير التالابى .

١٩- حب ألبيرت لسوشيلا ومقتلها على يد صعلوك.

٢٠- تمرد إدريس سعيداى على أهل توجار .

٢١- موت ضرار الإدريساوى ورغبة إدريس سعيداى فى الزواج من تماضر .

٢٢- رحيل إسماعيل شقيق تماضر دون عودة .

٢٣- تجلى حكم الجد ميخا ، وطلب المدد والعون من روحه الطاهرة .

٢٤- اندثار قبيلة الجرابيع نتيجة الحروب .

٢٥- سقوط الإمام فى نزوات مطعم حليمو، وهيام إدريس سعيداى بتماضر.

٢٦- قدوم إدريس إدريساى الحاوى إلى توجار (منذ قرن) وتلويثه منابع نهر المبروك وطميه ، وزواجه من إحدى عذارى الهيلباب .

٢٧- سقوط زوجتى العمدة والإمام وحريم الهيلباب والكريكاب فى سجن المكابدات .

٢٨- إسلام الإغاثى وأطلق على نفسه اسم عبدالله باشاب ، وسعادة التوجاريين .

٢٩- قدوم تمام الأثيوبية لحى الأدارسة.

٣٠- سيطرة الخرافة على وعى التوجاريين .

٣١- قدوم أوجستوى السائح الإفريقى لتوجار وترحيبهم به .

٣٢- زواج الإغاثى بتماضر ومقتله فى ليلة زفافه .

وهكذا تتابع الأحداث والمشاهد الجزئية فى الرواية لتشكل نسيج الحدث الكلى فى الرواية وهو رصد الواقع الحياتى المعيش وتعرية سلبياته وكشف انماطه ومتغيراته .

٣- التتابع الطقسى :

ويعنى به الأحداث المرتبطة بالعملية الطقسية كالأسطورة والخرافة والخوارق التى تتـابعت فـى أحداث الرواية وشكلت ملمحاً سردياً فيها .

وهذه التتابعات السردية للحدث اقترنت فى الرواية بشخصية الجد ميخا وبكرامات الأولياء وأفعالهم الخارقة للعادة ، وتأتى شخصية الجد ميخا فى صدارة الشخصيات الأسطورية .. يقول الـراوى : (كـانوا يدفنون الجد ميخا عندما انقطعت الثرثرة، ومن حافة القبر المحاصر بزهور القرنفل، ونقاء العطور، وحفيف الثياب، وبركة يسوع ، نهض البيرت بشتاى، كان فى وجهه فخ جامد ، كلتا أذنيه ترتعشان، وقد اختلطت فى ذهنه مراسم الدفن ، ببكاء سوشيلا ، بعرق الفولات ، بصرخة أفريقية سمعها فى مكان ما) .

وهكذا تتجلى الأفعال الخارقة للجد ميخا حتى فى لحظات دفنه ، بل إن الناس يتوسلون إليه عندما يقعون فى مأزق أو ذنب، لذلك يمسك الإغاثى بإدريس سعيداى ويجعله يطلب العون من الجد ميخا، عندمـا يشتد ولع إدريس بتماضر ولا يستطيع الصبر . يقول : (أمسكه الإغاثى بمشقة شديدة، وقيده إلـى إحـدى ركائز البيت، صب عليه الماء المخلوط بالحنظل ، وغرغره بغرغرة المسكيت، وأذن لإحدى القطط الليليـة بلحس شاربه حيث الولادة ، قال له : قل يا جد ميخا .. قال : هو .. هو .. هو .. أنا كلبك وأنت تسـتحق الموت) ص٩١.

وتسيطر الخرافة على الوعى الجمعى لكل أهل توجار، فقد طلبت السلطة من العمدة إفادتهم بأسماء الأولياء وأصحاب الكرامات وحضرت لجنة حكومية لتقصى قبور الأولياء، وكان العمدة قد ابتكر لهم كرامات برية وبحرية وبرمائية، يقول الراوى : (بعد عدة ايام صغر العمدة كثيراً .. صغر حتى صار إصبعاً فى وسط العمد المهابين، فقد قدمت إلى البلدة لجنة لتقصى الحقائق، كونتـها السـلطة مـن حكوميين خشـنين، ومهووسين بالأولياء والكرامات ، ونساء مخرفات بحواس للشم لا تخطئ أبداً ، وخبراء فى التربة والغبار الصالح ، وتجار مستثمرين، تقصت اللجنة بعنف، وعندما فرغت نهرت العمـدة والقـبر وعينـت عمـالاً حكوميين لملء الأزيار حتى تقضى على شائعة الأزيار التى تملأ نفسـها بنفسـها) ص ١٢٩ ، حتـى أن تماضر إدريس حضرت إلى قبر جدها وتوسلت إليه وهى تقول : ربى ببركة جدى إدريس، أتمم كـل شـئ على خير . ص١٣٠ ، ويتضح لنا إلى أى مدى سيطرت الخرافة والأسطورة على وعى الطبقات الشـعبية المختلفة، حتى على وعى السلطة فى العاصمة، وهذا بدوره يتوافق إلى حد كبير مـع الرؤيـة الرصديـة التسجيلية للواقع المعيش فقد أصبحت معايير الواقع لا منطقية، كلا منطقية الأسطورة، وفى حالات الإخفاق وهروب الذات من الواقع، ومشكلاته ، تتوق للخوارق والأساطير والممارسات اللامنطقية، ففى الوقت الذى حرم فيه الرئيس تناول اللحوم على البسطاء، أحلها لنفسه، وفى الوقت الذى حارب فيه الزعيـم السـقوط قضى ست ساعات ساقطاً مع سعدية شاشاى، وشيوع مثل هذه الممارسات المتناقضة واللامنطقيـة تجعـل السارد يلجأ إلى الأسطورة للتعبير عن هذا الواقع اللامنطقى .

هوامش الدراسة

١-أنظر : سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ص١٧٢ - المركز الثقافى العربى الدار البيضاء ط(١) - ١٩٨٩.

٢-أنظر سمير المرزوقى: مدخل إلى نظرية القصة ص٧٣ - ٧٤ - دار الشئون الثقافية بغداد ١٩٨٦.

٣-أمير تاج السر - نار الزغاريد - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - ط(١) - ١٩٨٨ - ص ١٤٣.

٤- Structuralist criticism ct. Josuè Harari (Ithaca Cornell University press 1977) p.77 ، وأنظر د/ صبرى حافظ : التناص وإشارات العمل الأدبى، مجلة ألف- العدد الرابع ربيع - ١٩٨٤ - ص١٤ .

٥-أنظر نص الأغنية الشعبية فى الرواية - ص١٧.

٦-أنظر نص المرثية الشعبية فى الرواية - ص١٧.

٧-أنظر نص الأغنية الشعبية فى الرواية - ص١٧ - ١٨.

٨-أنظر نص قصيدة وافتتاحية الإمام إدريس أحمد فى الرواية - ص٢٢ .

٩-أنظر نص الأغنية الشعبية للشاعر - ص٢١ .

١٠- أنظر نص الأغنية فى الرواية - ص٣١.

١١- أنظر نص القصيدة الشعبية - ص٣٥ .

١٢- أنظر نص الأغنية الشعبية - ص٧٥.

١٣- أنظر نص الأغنية الشعبية - ص١٤٢.

١٤- أنظر نص الأغنية - ص١٣٨.

١٥- نفسه ص١٧.

١٦- أنظر T.Todorov; Les catigories du recit, in l, analyse structurale, communications - B- Seuil 1981 - P148

وأنظر د/ حميد لحمدانى : بنية النص السردى - المركز الثقافى العربى - ص٤٨ .

١٧- نفسه ص٢٨.



بنية السجال العقائدى فى الفكر الأموى

د. فاطمة السويدى*

١- مدخل:

من المعلوم أن حركة الفكر ترتبط بحركة الواقع، اتباعًا أو استباقًا، بحيث لا تنفك إحداهما عن الأخرى. والحركة الفكرية الثقافية - بشكل عام فى العصر الأموى - ارتبطت بصورة أو بأخرى بالتيارات السياسية الدينية؛ إذ كانت فى معظمها ردود فعل لهذه التيارات بكل تصادماتها العنيفة وتداخلاتها وتشاركاتها.

ويشكل موقف الثقافة الرسمية، وموقف الثقافة المضادة أو ثقافة المعارضة طرفى هذا الصراع ويمثلانه، ونحن نستطيع من خلال هذين التيارين المتلازمين أن نفكك بنية السجال؛ ثوابته ومتغيراته والسياقات التى نشأ فيها ومن خلالها، بحيث نتمكن فى النهاية من تقديم إجابات عن بعض الأسئلة ذات الأهمية المحورية التى يمكن عرضها على النحو التالى:

كيف تم التعبير عن هذا التوتر فكريًا؟ . . ما آليات النظر التى صيغت فى مواجهة هذا التوتر السياسى/ الفكرى؟

قد يكون من المتعذر علينا أن نرتاد مجالاً كثيفًا ومعقدًا، كهذا المجال، ونحن مطمئنو البال؛ فهناك عدة محاذير ينبغى لنا أن نضعها فى الحسبان، ومن أهمها: كثرة الدراسات، وصعوبة الوقوف على هذا الكم الهائل من التراث الكلامى الذى تركه المفكرون المسلمون الأوائل، الأمر الذى يؤدى إلى صعوبة التصدى لمعالجة القضايا الفكرية فى العصر الأموى خاصة، وهى تتقاطع مع الواقع السياسى الدينى المتأزم، يشوبها الغموض وعدم اتضاح الرؤية والمفاهيم عند أصحابها ومتبنيها . . فالبدايات مختلطة؛ إذ لم يخطط، آنذاك لبعض الحوادث التى اتسمت فى الغالب، بأنها ردود أفعال.

ومعروف أن كثيرًا من هذه القضايا الفكرية قد عرضت وعولجت فى حقب زمنية متأخرة،

* مدرس الأدب العربى بقسم اللغة العربية، كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية - جامعة قطر.

ومن خلال بنى سياسية معادية ، أو غير محايدة على أقل تقدير وطبيعي أن تكون الأحكام خاضعة للهوى السياسي الديني ومتأثرة به إلى حد بعيد ؛ الأمر الذي يدعو إلى الحذر من مغبة الانزلاق في التفسير والتحليل حسب معطيات قد تكون مغايرة للواقع وسيقف هذا البحث عند ثلاث مفردات يحاول معالجة بعض جوانبها بشيء من التأنّي ؛ وهي :

١ - الخصائص العامة للسجال العقائدي ومحدداته : السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية .

٢ - المنظومة المعرفية المشتركة .

٣ - رسالة الحسن البصري في القدر : بوصفه أحد رواد الحركة الفكرية ، وأبرز المقاومين لها .

٢ - الخصائص العامة للسجال العقائدي ومحدّداته :

الإسلام يقوم على كتاب ، وهو النص المرجعي الذي ينظم العلاقة بين أفراده ، فهو مولّد للنظام المعرفي ، والرسول (ﷺ) اجتمعت لديه الدعوة والسلطة · أي الدين والدولة . ومع نهاية زمن الخلافة الراشدة والبداية الحقيقية للخلافة الأموية ، يبدأ الانفصال بين السلطتين الدينية والسياسية .

هذا الانفصال بين السلطتين شكّل في الذاكرة الإسلامية تهديداً لوحدة النظام الإسلامي[1] ولذا ظل المسلمون - طوال التاريخ - يحنّون إلى زمن الإسلام الأول والمثالي ، إذْ تحققت ، أنذاك ، وحدة النظام الذي رأوا فيه تطابق «النص» والواقع .

هذا الاختلال وعدم التطابق هو الذي أفرز الصراع في المجتمع الإسلامي العربي .. أفرز صراعاً فكرياً وسياسيا ، وكان لب الصراع وجوهره المصالح السياسية ، وأضحت الدولة الإسلامية الناشئة حلبة للتصادم بين التيارات السياسية / الفكرية ، وبطريقة غير مدروسة تمثل عشوائية في التفكير والتنفيذ .. وكان الفشل والخيبة مصير كل المتصارعين : السلطة الرسمية الممثلة في الدولة الأموية .. والأحزاب السياسية المعارضة .. في حين ظلت الحركة الفكرية بين مدّ وجزر حتى استوت على سوقها بعد حين .

(١) علي أرمليل : السلطة الثقافية والسلطة السياسية ص ١٠ - مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٩٦

لِمَ فشل السياسيون ونجح المفكرون ؟! السؤال جدير بالتفكر والتدبر ..

لِمَ لم تستطع الدولة الأموية الصمود إلاّ حوالي ثمانين عاماً ؟! . وهذا عمر الأفراد لا عمر الدول .. ؟! لماذا لم تستطع الأحزاب المعارضة تكوين دولة خاصة بها ، بعد أن ضحت بأفرادها ودفعت الثمن غالياً مقابل الانشقاق والتمرد على السلطة الرسمية .. ؟! الحركة الوحيدة المعارضة التي استطاعت تشكيل دولة داخل الدولة الأم هي حركة الزبيريين ، وقد قضي على هذه الحركة بمقتل عبد الله بن الزبير سنة ٧٣ هـ دون أن تترك أثراً فكرياً ذا بال .

يجمع المؤرخون على أنه لابد لكل حركة تاريخية من إعداد فكري حضاري حتى تأخذ معناها ومكانها الكاملين في مجرى التاريخ[٢] . ولقد كانت الدولة الإسلامية بعد العهد الراشدي تفتقد هذا الإعداد الفكري الحضاري . ومع أن التململ والتذمر قد صاحب فكرة الخلافة والإمامة منذ اللحظات الأولى لعملية الاختيار[٣] ، فقد كُظِمتْ مشاعر الرفض لتسير الأمور إلى التفاقم العنيف في السنوات الأخيرة من خلافة عثمان بن عفان (رضي الله عنه) ، ويتفجر الوضع بمقتله وتظهر حجج المحتجين التي كُظمت في سقيفة بني ساعدة ، وليبرز التياران الرئيسان في قضية الخلافة : تيار المحتجين بالنص القرآني والمتمسكين بحقهم في الشورى .. تيار القراء حفظة العلم الديني والكتاب المنزل .. يحتجون بقوله تعالى : «وشاورهم في الأمر» ١٥٩ / آل عمران .. «وأمرهم شورى بينهم» ٣٨ / الشورى ، في حينَ يقوم الطرف الآخر على أساس ديني قبلي في تقرير الأحق بالإمامة ، ويمثل هذا الطرف الشيعة ، والأمويون ، والزبيريون .. ثم بعد ذلك العباسيون . وهؤلاء جميعاً يتمسكون بنص الحديث الصحيح «الأئمة من قريش» .

وإذا كان لابد لكل جماعة إنسانية واعية ، من صفوتها المختارة التي تقود ، وتوجه وتنظر إلى آفاق المستقبل ، فإننا نجد أن التشتت والضياع والطموح والتطلع والحسرة هي عوامل مشتركة بين أكثر الشخصيات القيادية المعارضة التي ظهرت فيما بعد ، في العصر الأموي .. ونجد أنها تشترك أيضاً في المصير نفسه ما بين التعذيب والسجن والقتل . ومن تلك النخبة السياسية «المختار الثقفي» الذي قاد ثورات متتالية تارة باسمه ، وأخرى باسم الشيعة ؛ وهو

---

(٢) حسين مؤنس : الحضارة ص ١١٥ ، عالم المعرفة ط ٢ العدد ٢٣٧ .

(٣) انظر : ابن قتيبه : الإمامة والسياسة ١ / ٢٥ .

الطبري : تاريخه جـ ٦ .

سيف بن عمر التميمي (- ١٨٠ هـ) : كتاب الردة والفتوح : حديث الشورى ص ٤ .

يمثل الواقع النفسي للقيادة التي تتحرك دون هدف فكري واضح ، يقول : «إنما أنا رجل من العرب ، رأيت أن ابن الزبير انتزى على الحجاز ، ومروان على الشام ، ونجدة على اليمامة ، فلم أكن دون أحدهم ..»(٤) . فهو شخصية قيادية متميزة ذات ذكاء سياسي يغذيه طموح شديد ، وقدرة على استقطاب الجماهير الغاضبة من السلطة وخاصة الموالي . ومع ذلك كان الفشل مصير حركته .

ومن هؤلاء أيضاً «العرجي» ، الذي أسَّست شرعية الدولة الأموية على قميصِ جده ؛ فهو حفيد عثمان بن عفان . وقد حاول أن يجد لنفسه موقعاً ، فشارك في العمل السياسي التطوعي غازياً في أرض الروم ، وضحّى بماله في أشد السنين جدباً ، وكان يرى نفسه صاحب حق في ولاية أحد الأمصار ، ولكنه لقى مصيره المحتوم في سجون بني أمية .

وعبد الله بن الحر نموذج آخر لهذه النخبة المتميزة في ذاتها ، وفي قدّراتها الشخصية القيادية دون أن يصحب هذه المزايا مستوى مناسب من الإعداد والتخطيط .. فتقاذفته الأهواء والميول ؛ إذ نجده تارة يدافع عن الشيعة وأخرى في صفوف الزبيريين .. وثالثة في جند بني أمية .

وثمة أمثلة أخرى على حركات معارضة لا نجد لقادتها خطاً سياسياً واضحاً يستند على مبادئ بيِّنة ؛ ولعلّ أظهر هذه الحركات هي ثورة عبد الله بن معاوية في أواخر العصر الأموي ؛ فقد كان أتباع هذه الثورة غير متجانسين من حيث مذاهبهم الفكرية والسياسية(٥) . ولكن ، هل كان ذلك شأن الفكر ؛ أي هل عانى الفكر من هذا الاضطراب الذي عانى منه بعض أولئك الذين خرجوا ، بشكل أو بآخر ، على السلطان ؟!

لقد تصدى د. محمد عابد الجابري في مؤلفاته الضخمة الماتعة لهذا المشروع الحضاري الفكري - وإن اتفقنا أو اختلفنا معه وهو يؤكد أن التداخل الوثيق بين الفكر أداة والفكر محتوىً أمر لا جدال فيه ؛ فللمحيط الاجتماعي / الثقافي أهمية في تكوين خصوصية الفكر .. مع أنه يحاول أن يتجنب النظرية المعيارية السائدة منذ زمن طويل .. تلك التي يشير إليها الجاحظ في إطار الإشادة بالعرب في مواجهة الشعوبية .. كما يتجنب الأخذ برؤية المستشرقين

---

(٤) البلاذري: أنساب الأشراف ٥ / ٢٦١ ، منشورات مكتبة المثنى بغداد .

(٥) (انظر خليل أبو رحمة ، مع عبد الله بن معاوية ، أبحاث اليرموك ، المجلد الثامن ، العدد الرابع ، ١٩٩٢ ، ص ١٤٢ ، ص ١٤٣)

مثل جب وماكدونالد وغيرهم ممن يرى أن العقل العربي هو عقل ذري تجزيئي غيبي لا عقلاني[٦] ..

ورغم قناعته بأن الفكر وحدة لا تتجزأ ، وليست هناك قوة مدركة معزولة عن مدركاتها ، فإنه يشق له طريقاً يتخذ من أدوات الإنتاج الفكري موضوعاً له ، لا منتجات هذه الأدوات ، أو بمعنى آخر ينتقل من مجال التحليل الأيدولوجي إلى مجال البحث الأبيستيمولوجي[٧] (المعرفي) الذي يتخذ الجدل أداة من أدوات المعرفة أو إنتاجها .

ولا أخفي إعجابي بالمنحى الأبيبستيمولوجي في البحث ، وإصراري علي التحقق من أداة الجدل كإحدى أدوات المعرفة أو إنتاج المعرفة .. إلا أني أقفلت كحاطب الليل ، جهد مضن في تتبع الكتب التي تؤرخ وتضع مناهج أدبيات الجدل ، متشابهة ومعادة في معظمها ، وينقل بعضها عن بعض في إجلال وإكبار دون إضافة ، وكلما تأخر زمن مؤلفيها ، زاد اجترارها الثقافي[٨] ..

ولعل أبرز العقبات التي تواجه دراسة الجدل إنتاجاً معرفياً لتلك الحقبة أنه ، في جُلّه ، نتاج شفهي ارتجالي ، فهو مواجهة بين طرفين أو فئتين .. وأهم من هذا وذاك أن المشافهة الجدلية أو ما بقي منها حين دونت في العصور اللاحقة جاءت تحمل سمات مدونها ورؤيته .. وإذا كان التاريخ يضعه أحياناً كتّاب السلطة ، فإن المعارف النقلية والعقلية تحظى بالظهور والتكريم بما تقدمه من مبادئ ونتائج تتفق مع مبادئ التنزيل وتتوافق مع رؤية السنة النبوية الكريمة ، ونتائجها .

والنظرية المعيارية هي تلك الرؤية المعرفية التي تنطلق من مرجعية الأخلاق والقيم والمعايير العقائدية . والجدل هو أحد أدوات هذه النظرية أو أحد المناهج التي تساهم في تثبيت العقيدة ودحض الآراء المضادة للرأي السائد ، الذي هو رأي أهل السنة ، وتتبناه الجماعة ، والسلطة السياسية .

(٦) سالم حميش : الاستشراق في أفق انسداده ، العرب والإسلام في مفهوم الاستشراق التنفيذي ص ٤٩ وما بعدها .

(٧) محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي : نقد العقل جـ ١ ص ١١ وما بعدها .

(٨) انظر : – الشيخ سليم البشري : تحفة الطلاب لشرح رسالة الآداب مصر ١٣١٦ هـ .
– الشيخ عمر بن محمد أمين : شرح رسالة الآداب للعلامة إسماعيل الكلنبوري .
– الشيخ عبد الرشيد الجونفوري : شرح الرشيدية .
– الشريف علي بن محمد الجرجاني : الرسالة الشريفية في آداب البحث والمناظرة تحقيق علي مصطفى الغرابي ، مطبعة حجازي القاهرة ١٩٤٩ .
– د. طلعت غنام : أصول البحث والمناظرة ، مطبعة الفجر القاهرة ١٩٨٧ .
– عبد الرحمن حسن الميداني : ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة ط ٣ دار القلم دمشق ١٩٨٨ .
– الإمام محمد أبو زهرة تاريخ الجدل ط ٢ دار الفكر القاهرة ١٩٨٠ .

يزعم محمد أركون أنه من الصعب تحديد فترة تاريخية دقيقة لمرحلة تشكل الفكر العربي، ولكننا يمكن أن نؤرخ له بحركة الخوارج ، فهي الحركة الأعنف سياسياً ، انطلقت بمقومات فكرية حين استشعرت خطر الانفصال الذي بين السلطة السياسية والسلطة الدينية .. ونصّبت من نفسها حاملة لواء المعارضة ، فقد تشكلت هذه الحركة من مجموعة من المعارضين باسم الدين ، وَعدّوا أنفسهم حَمَلَة القرآن ، العارفين بآياته ، المقتدين بنماذجه التي ما تزال ماثلة أمام أعينهم ، يقول زعيم الخوارج الأول عبد الله بن وهب الراسبي[٩] :

نقاتلكم كي تلزموا الحقَّ وحده	ونضربكم حتى يكون لنا الحكم
فإن تبتغوا حكم الإله نكن لكم	إذا ما اصطلحنا الحق والأمن والسلم
وإلا فإن المشرفية محذمٌ	بأيدي رجال فيهم الدين والعلم

هم حملة الدين والعلم الديني . وقد انضم بعض القُرّاء إلى هؤلاء ، كما كان للقرّاء ، فيما بعد ، دور في ثورة ابن الأشعث الذي طالب أولاً بخلع الحجاج ثم إنه خلع عبد الملك كما يذكر بعض المؤرخين/وقد بايعه – كما يقول الطبري – أهل البصرة ، قراؤها وكهولها .. الذين توصف شجاعتهم في المواجهة : «يُحمل عليهم – كتيبة القراء – فلا يكادون يبرحون ، ويحملون فلا يكذبون» .. ويقول سعيد بن جبير في تحريضهم : «قاتلوهم ولا تأثموا من قتالهم ، بنيّة ويقين ، وعلى آثامهم قاتلوهم ، على جورهم في الحكم ، وتجبرهم في الدين ، واستذلالهم الضعفاء ، وإماتتهم الصلاة[١٠] ..

فالعلماء أو الفقهاء – حملة الدين – يرون أن شهادتهم على أي نظام سياسي هي الكفيلة ببيان مطابقته الشريعة ، أو ابتعاده عنها .. دور الرقابة هذا لم يستسغه الحاكم ولم يسلم لهم به .. ولذلك لم تتورع الدولة من البطش بالمعارضين سياسياً دون هوادة أو رحمة مهما كان توجههم الفكري الديني ؛ يقول ابن حنبل ، فيما بعد : «قتل الحجاج سعيد بن جبير ، وما على وجه الأرض أحد إلا وهو مفتقر إلى علمه» ، وكان ذلك سبباً في التشهير بحملة العلم من الخوارج واتهامهم «بالمحاربة لأجل الدنيا»[١١] .

(٩) ديوان الخوارج : تحقيق نايف محمود معروف ص ٨٧ .

(١٠) الطبري أحداث سنة ٨٢ هـ : ص ٣٤٣ – ٣٥٧ .

(١١) انظر ترجمة أبو برزة الأسلمي : يذكر : لما كان زمن وثب مروان بالشام ، وابن الزبير بمكة ، ووثب الذين كانوا يدعون القراء بالبصرة ... وإن ذاك الذي بالشام والله إن يقاتل إلا على الدنيا ، وإن الذي حولكم الذين تدعونهم قراءكم والله لن يقاتلوا إلا على الدنيا ..
الإمام أبي نعيم (– ٤٣٠ هـ) : حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا جـ ٢ ص ٤٠ ، دار الكتب العلمية – بيروت ١٩٩٧ .

من هنا سنجد أن منظومة المعرفة في تلك الحقبة ترتبط سلباً أو إيجاباً بالسلطة السياسية ، كما يمكن القول إن العامل السياسي كان هو مدار الحركة الفكرية سواء من حيث نشوء تياراتها أو من حيث تصارعها وتصادمها .

٣ - المنظومة المعرفية المشتركة :

الحضارة الحية ليست تكويناً واحداً ، إنما هي إعادة تكوين مستمرة .. والعالم الإسلامي مجتمع متعدد الطوائف فيه تنوّع عرقي ومذهبي وفكري .

لقد حدد الإسلام إمكان التعامل مع الاختلاف الديني / الثقافي في المجتمعات التي تحكمها القيم الدينية ، يكون الدين هو مناط المعيارية .. وكل العلوم تتمحور في «نظرية التكليف» التي تربط بين الغيب والشهادة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر .. ومن ثم شهدت العلوم الدينية النقلية تضخماً هائلاً من البحث والتقنين خلال القرون الأولى ، وامتصت من الطاقات الفكرية ما يكفي أن نعرف أنه منذ حوالي منتصف القرن الأول إلى أوائل القرن الرابع الهجري ظهر ما لا يقل عن تسع عشرة مدرسة فقهية(١٢) .

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفرق الإسلامية فسوف نجد الأرقام تتضاعف(١٣) إلى ثلاث وسبعين فرقة ، تدعي كل منها أنها الفرقة الموعودة بالنجاة من النار .. لكن هذا التنازع وحالة التوتر هما اللذان يساهمان في تثقيف العقول وثراء الثقافة .

إن الفكر يحمل في طياته ، - بصورة واعية أو غير واعية - آثار مكونات الواقع وبصماته الحضارية التي تتشكل فيه ، ومن خلاله تنتقي الدولة من الأفكار ما توطد به ملكها ، تهادن من تشاء في أي وقت تشاء ، وتزعزع من تشاء بالسجن والتعذيب وتأليب العموم .

ولم يمثّل سلطان بني أمية نموذجاً سياسياً مقبولاً في عموم الأمة ، على الرغم من الدور

---

(١٢) يحيى محمد : الحضارة العربية بين الحضارة اليونانية والحضارة الغربية ص ١٤٤ .
الوحدة : العدد ١٠١ ، ١٠٢ - المجلس القومي للثقافة العربية الرباط ١٩٩٣ .

(١٣) قال رسول الله (ﷺ) : ليأتينّ على أمتي ما أتى على بني إسرائيل ، تفرّق بنو إسرائيل على اثنتين وسبعين ملّة وستفترق أمتي على ثلاث وسبعين ملة تزيد عليهم ملة ، كلهم في النار إلا ملّةً واحدة ، قالوا يا رسول الله مَنْ الملة الواحدة التي تنقلب ، قال : ما أنا عليه وأصحابي .

الكبير الذي نهض به الأمويون في نشر الإسلام والفتوحات ، والنهضة العمرانية والاقتصادية ، والتعريب ، وذلك لأنه في نهاية المطاف كان بداية تحويل النظام الإسلامي للحكم من الشورى والخلافة إلى الوراثة والملك .

ولكن على المستوى الفكري،نجد أن هذه المدة الزمنية التاريخية قد أفرزت تيارات فكرية ذات دفقات قوية ، وجريئة في العرض والتفسير .. مرحلة نادرة من مراحل التفكير الحر ، حتى شابت هذه التيارات الفكرية حالة من التوتر والرفض والمقاطعة ، أو كما يسميها محمد أركون علاقة كفاحية ضد حركات التجديد .

كانت البصرة مركزاً ثقافياً غنياً بالتيارات الفكرية ، متصدّعاً بالطبقية ، التي تتعرض للتمييز داخل المجتمع العربي .. لكنها - علي أية حال - ساهمت ، على الصعيد المادي ، بالجزية والضرائب والأعمال التي ترفّع العرب عنها ، يمارس أفرادها معتقداتهم ويؤثرون بثقافاتهم وسلوكياتهم ..

وبين التسامح والتشدد ، أو بين الاعتراف بهم وحالات الحذر منهم .. عاش الموالي دون عناء تحت مظلة الإسلام التي راعت وضعية الذميّ بكثير من الرعاية والاهتمام . لقد منحهم التسامح وضعاً متميزاً ، ضمن الاعتراف بانتمائهم للمجتمع المسلم دون أن يسلبهم حريتهم الدينية وممارسة معتقداتهم وطقوسهم وهو ما سيبني لبنة في البنية الفكرية ، وستسهم مجادلاتهم ومناظراتهم العقلية في الدفاع عن هويتهم ، وعن خلق حالة من التوتر الفكري الشديد أيضاً .ومعروف أن جلّ الفرق الإسلامية تبنّت الذود عن وحدانية الله ، وعملت على إدانة الوثنية والمانوية وكل الفرق اللادينية أو الفرق الكتابية .. ويتحمل تيار أهل السنة خاصةً المحافظة على الدين والتوحيد .

لكن أفكار هذه الفرق اللادينية لم تتوقف تحت ضغوط القيم العربية / الإسلامية ، بل أخذت تتسرب بشكل ما إلى فرق إسلامية تتخذ من منهجها وأدواتها سبيلاً إلى تأسيس الفكر التأملي الحر .. وهو الذي سيكون في مواجهة حقيقية مع السلطة والشرعية ، وهو كما يقول أركون : فكر غير مجزأ ، غزير ، متحرر من الضغوط التي ستفرضها فيما بعد المنهجية والعناية الأدبية[١٤] .

---

(١٤) محمد أركون الفكر العربي ص ٥٨ .

تنقسم الفرق الفكرية الإسلامية فرقاً يحظى بعضها برعاية الدولة وأولها وأهمها الفرق التي تشكل تيار أهل السنة ؛ فهو التيار السائد .. لكن هناك أيضاً أفكاراً ومبادئ تشجع السلطة القائلين بها ، ومن أهمها فكرة «الجبر» فمن خلال هذا التيار يمكن مهادنة المجتمع ويمكن تسويغ التغيرات الحادثة في نظام الحكم من الشورى إلى الملكية الوراثية ، وبالجبر يمكن تبرير المظالم الاجتماعية والسياسية التي قامت بها الدولة ، أو اقترفها ساستها وولاتها وعمالها .

كما تظهر في ساحة الفكر العربي الإسلامي أيضاً تلك الفرقة المتسامحة وهي «المرجئة» التي فصلت بين الإيمان والاعتقاد وبين العمل ، وقالت بإرجاء الأمور إليه سبحانه في يوم الدين . وقد لقيت هذه الفرقة هوى في نفوس بني أمية ، فليس هناك من ينكر للأمويين ما يرتكبون من جرائر في حق المجتمع ما دام هناك إزجاء للمحاسبة والعقاب . ورأي المرجئة هذا هو رد فعل لتطرف الخوارج «الوعيدية» الذين حكموا على مرتكب الكبيرة بالكفر والخلود في النار ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً ، في نظرهم ، الطغمة الحاكمة من بني أمية .

والحق أن آفاق الفكر قد اتسعت بفضل انتشار الإسلام في مجتمعات مختلفة حتى تعدت حدود الفكر الديني إلى مجالات علمية وعرفانية لا صلة بينها وبين الإسلام ديناً إلا باستثناء ما يدعو للبحث العقلي ، فإنها تعالجه في ضوء تراثها ومعتقداتها الدينية السابقة على الإسلام .. وقد وَجَدت في البصرة – تلك المنطقة السبخه – أرضاً خصبة لتوليد الأفكار العقلية المناهضة للتيار الديني التقليدي ، ومن هذه الأفكار القول بخلق القرآن وهو نتيجة لنظرية القول بنفي الصفات أو التعطيل .. وكان الجعد بن درهم هو أول من أعلن هذا الرأي .. ثم تبعه جهم بن صفوان وأفرط في نفي التشبيه حتى قال إنه تعالى ليس بشيء ، ولا يقع عليه صفة ، أي أنه ينزه الله تعالى عن أي تمثيل أو تشبيه(١٥) حتى قال عنه ابن حجر : زرع شراً عظيماً .. وقال المقريزي : إن الفتنة عظمت به .. وأورد على أصل الإسلام شكوكاً .. وتولد عنها بلاء كبير(١٦) .

كان النشاط العقلي آنذاك حركة ديناميكية متواصلة .. تولد الأفكار وتطرح القضايا في مواجهة السلطة التي تبطش بالمعارضين سياسياً ، ولا تتهاون مع الناشطين فكرياً تؤيدها في ذلك السلطة العلمية المتمثلة في التيار النقلي بدعوى مخالفتهم لأحكام السلف .. ولكن هل يرتدع المفكرون تحت ضغوط السلطة السياسية / الدينية .. ؟!

---

(١٥) ادونيس : الثابت والمتحول : الاصول ص ١٩٤ .

(١٦) نقلاً عن المرجع السابق .

ويظهر التيار القدري أي القائلون بأن الإنسان مختار حر ، وهو الذي يفعل أفعاله بإرادته .. ويبرز معبد الجهني[١٧] ، ثم غيلان الدمشقي الذي يرى : أن الاعتقاد للتوحيد بغير نظر لا يكون إيماناً فهو معرفة فطرية وليست من الإيمان .. وأن الإيمان يحصل بما يسميه الأشعري بعد ذلك «المعرفة الثانية» أي المعرفة التي تنشأ عن النظر والاستدلال . وقد أوجد من خلال القول بالقدر مدخلاً محظوراً سياسياً ، وأنحى باللائمة والمسؤولية على النظام السياسي ولذلك نادى في الساحة العامة عندما عينه عمر بن عبد العزيز على الخزائن وكلفه رد المظالم: تعالوا إلى متاع الخونة، متاع من خلف الرسول فى أمته بغير سنته وسيرته[١٨].

والسؤال : لماذا أناط عمر بن عبد العزيز أمير المؤمنين بغيلان مهمة رد المظالم والأموال المغتصبة .. المصادر نادرة في هذا الموضوع ، موضوع القدرية ، وأحياناً كثيرة ترد مشوهة وناقصة وقد تتناقض .

ولعل مقولة الجهني ومقولة غيلان ومن لفّ لفّهما إرهاصاً لنشوء مدرسة أقوى وأكثر تجذراً ، تشكلت من خلال عناصر جديدة للنظر إنها حركة الاعتزال : وهي الثورة الحقيقية على البنية الثقافية والفكرية السائدة بشكل خاص ، إنها ثورة على مادة المعرفة بعد أن مهدت لها الحركات السابقة السبيل لتستوي على سوقها .. هي حركة فكرية تحويلية تهدف إلى تثبيت فهم جديد للموروث الثقافي ، فقد كان الدين قبل الاعتزالية «تعليماً لا تعليلاً ، قبولاً لا تساؤلاً ، نقلاً لا عقلاً ، فلم يعد النقل محور المعرفة ، بل صار العقل محورها[١٩]» .

وعلى أية حال ، فالاعتزال لا يرى أن العقل مناقض للدين ، بل يرى أن الدين هو نفسه عقل .

النقل والعقل نمطان من المعرفة يسود بينهما توتر في مراحل واقع الفكر العربي في تلك الحقبة والعصور التي تليها وقد لا نتجاوز الواقع إذا قلنا إلى اليوم . كما تتوتر العلاقة بين حماة الأصالة أهل السنة من الفقهاء ، والمجددين أصحاب المنهج الحر المستقل ...

يحرص أصحاب المنهج العقلي (المعتزلة) وعلى رأسهم واصل بن عطاء على البرهان بأن مبادئهم التي سميت بالأصول ونتائجهم تتفق مع مبادئ القرآن ونتائجه .. وهذه الأصول هي :

---

(١٧) انضم لثورة القراء تحت قيادة ابن الأشعث (دير الجماجم ٨٢ هـ) وقتله الحجاج صبراً .. قد يكون من دعاة هذه الثورة . وغيلان يلقى المصير نفسه على يد هشام بن عبد الملك .

(١٨) أحمد زكي صفوت : جمهرة رسائل العرب جـ ٢ ط ٢ ص ٣٣٦ مطبعة الحلبي القاهرة ١٩٧١ .

(١٩) أودنيس : الثابت والمتحول ص ٨٥ وما بعدها .

التوحيد ، والعدل ، والمنزلة بين المنزلتين ، والوعد والوعيد ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر .

ويخلص محمد أركون في حديثه عن المعتزلة إلى أمر مهم هو ذيوع فكر واقعي ، متجه شطر الاستدلال العقلي والمنفعة[٢٠] .. فمبادؤهم تتجلى في اتجاه عملي مباشر ؛ فالذود عن وحدانية الله كان يرمي إلى إدانة الوثنية المانوية قبل أن يهدف بعد ذلك إلى تعريف الصفات الإلهية ، وتأكيد عدل الله كان وسيلة لفضح ظلم الحكام ، الأمر الذي ينطوي على رباط يتصل بالقدرية وبالخوارج[٢١] .

ولكن البغدادي يوزع الفرق الضالة حسب الحديث الشريف ولعله يتعسف في توليد هذه الفرق لتصل إلى الرقم المطلوب ؛ فلم يترك زيادة لمستزيد .. ثم أنه يحكم عليها بالضلالة في جميع مؤلفاته ليصل إلى بيان عصمة الله أهل السنة ، وفضائل أهل السنة وأعلام علومهم[٢٢] . ولذلك يسوق التهم لمناوئي الخط السني يقول : فلما ظهرت فتنه الأزارقة بالبصرة والأهواز واختلف الناس عند ذلك ، وخرج واصل .. فلما سمع الحسن البصري من واصل بدعته التي خالف بها أقوال الفرق قبله طرده عن مجلسه .. وانضم إليه قرينه في الضلالة عمرو بن عبيد .. وقال الناس لواصل أنه مع كفره قدري .. وما ظهرت البدع والضلالات في الأديان إلا من أبناء السبايا كما رُوي في الخبر[٢٣] ... وهكذا .. هو رفض للتغيير وازدراء لكل جديد . إنه نزاع يدل على فهمين مختلفين ، وعلى ممارستين للتراث متنافستين منذ القرن الأول الهجري . ويهمنا هذا الخلاف بين تياري أهل النقل وأهل العقل لبيان تلك الحالة النفسية / الفكرية التي ستظل مؤثرة ومستمرة إلى زمن طويل ، وستخلق جواً صالحاً للمناظرات العلمية وللاجتهاد والإبداع .. فالمناظرة نمط من التأمل والتفكير تتخذ من النظر وسيلة وآلية لإعمال العقل والمحاججة والمجادلة ، ولهذا السبب نُعت علماء الكلام بأهل النظر[٢٤] .

ومع أن علم الكلام لم يقم لنصرة العقيدة فقط ، بل كان يرمي إلى فهم مضمون الإيمان

---

(٢٠) أركون الفكر العربي ص ٧٢ .

(٢١) المرجع السابق .

(٢٢) عبد القاهر البغدادي : الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية منهم : دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٧٣ . انظر مقدمة الكتاب وفيها استعراض لمؤلفاته .

(٢٣) المرجع السابق ص ٩٧ وما بعدها .

(٢٤) طه عبد الرحمن في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ص ٦٣

وإدراك مضمون العقيدة ، فإن عدداً من المفكرين المسلمين شاركوا في هذا الجدل حتى أصبح جنساً أدبياً له شروطه وآلياته ومقاييسه ، ونظرة في المعاجم اللغوية ندرك من خلالها كثرة ألفاظها ومترادفاتها بشكل لافت(٢٥) .

وعلى الرغم من تنامي نهضة فكرية نقلية / عقلية في العصر الأموي ، إلا أن ما وصل إلينا من أدب الجدل النثري آنذاك قليل ، وقد لا يكفي وحده لتفسير تلك الحركة الفكرية ؛ غير أنه قد يلقي ضوءاً على بعض ما كان يمورُ به المجتمع . وسأقف عند بعض نماذج من هذا الأدب من خلال تناولي بعض جوانب شخصيةٍ من أبرز شخصيات الإسلام في القرن الأول الهجري وأوائل القرن الثاني ؛ أعني الحسن البصري صاحب أقدم نص وصل إلينا يعالج ، بشيء من التفصيل ، قضية الجبر والاختيار .

٤ - رسالة الحسن البصري في القدر :

يقول توينبي : إن الجماعة من الجماعات لا تزال بخير ما دامت صفوتها بخير ، بل يذهب بعض المؤرخين إلى أن وجود الصفوة الزائفة خير من انعدام الصفوة إطلاقاً ، لأن انعدامها يعني الفوضى(٢٦) .

وبعد أن استعرضنا – إلى حد ما – الوضع السياسي ، وتبينا أن هناك قناعة عند أهل العلم والإدراك لطبيعة الجماعة الإسلامية بأن قيام الملك الأموى قد لا يكون الحل الأسلم لأزمة الجماعة التي بدأت تستشري ويظهر أثرها في السنوات الأخيرة من خلافة عثمان .. وتحول الاقتناع إلى غضب يضاعف منه الإجراءات الصارمة للسلطة السياسية وخاصة بعد مأساة كربلاء في العراق ومعركة الحرة في المدينة ، وحريق الكعبة ..

هذا التصدع في القيادة السياسية جعل الأمة تفقد ثقتها في قادتها السياسيين وتضعها في أيدي قادتها الدينيين (الفقهاء) أو تنزع إلى المنحى الفكري الخاص ، والفكر في ذاته قوة في مواجهة بطش الدولة .

ولقد شهد الحسن البصري هذه التحولات العميقة فى مسار التاريخ الإسلامي .. شهد

(٢٥) ومن ذلك الألفاظ : المناظرة ، المحاورة ، المخاطبة ، المجادلة ؛ المحاجة ، المناقشة ، المساجلة ، المعارضة وغيرها كثير .

(٢٦) د. حسين مؤنس : الحضارة ص ١١٧ وما بعدها – عالم المعرفة العدد ٢٣٧ .

عصر الخلافة الراشدية[٢٧] ، وشهد التحول الذي أصاب مسارها في الحقبة الأموية ، كما شهد وعي العربي ، وقلقه الحاد من إحساسه بالفروق بين المثالية الإسلامية وتجليات الواقع في أوجهه المختلفة .

كان الحسن البصري عالي المنزلة ، ذا أثر في مجتمعه ؛ فقد كان إماماً في العقيدة والتفسير والحديث والفقه ، تجده مع الوعاظ والمرشدين ، كما تجده فى صفوف المجاهدين، وعلى منابر الخطباء المفوهين .. لا يخاف في دينه لومة لائم .. وقد ادّعته فرق مختلفة ، واتجاهات متباينة ؛ ولا عجب في ذلك ، فقد افترق تلاميذه بعد وفاته ، فمنهم من أصبح فقيهاً ، ومنهم من أصبح محدّثاً ، كما أن منهم من اعتنق مذهب الاعتزال ، ومنهم من تشيع ، أو تعصب لعلي أو عثمان . وهؤلاء جميعاً رووا عن الحسن كل حسب اتجاهه ومذهبه .

ويعنينا من الحسن البصري في هذا البحث أمران علاقته بالسلطة السياسية .. وعلاقته بالفكر قوةً مؤثرة في الواقع الاجتماعي .

لقد سيطرت على الحسن البصري فكرة مركزية حين رأى انحراف المجتمع ، وهي أنه قادر على تخليص المجتمع من فساد ينخر صلبه .. واتخذ من منهج الموازنة ديدناً بين الالتفات للماضي والزمن الحاضر كقوله رأيت سبعين بدرياً لو رأيتموهم لقلتم مجانين ، ولو رأوا خياركم لقالوا ما لهؤلاء من خلاق ، ولو رأوا شراركم لقالوا هؤلاء لا يؤمنون بيوم الحساب»[٢٨] .

حالة الموازنة التي صاحبته جعلته في سخط مستمر على الواقع المعاش ، فكل ابتعاد عن النماذج أو الينابيع [النبي (ﷺ) – الصحابة] انحطاط يصيب الأمة .. ولهذا كان الخطاب لدى الحسن البصري بشكل خاص موجهاً إلى الأمة .. إلى العامة .. وكانت أداة هذا الخطاب هي الوعظ والتذكير .. هو نمط من الخطاب الأخلاقي / الديني من حيث السهولة في العبارة ، والمضمون المثالي المؤثر ، واللغة الإيحائية ، والجمال التعبيري .. ووسيلته في تبليغ رسالته هي أقرب وسائل التواصل مع العامة .. الوعظ والقصص الديني .. وفوق هذا كله ، كان يضرب

---

(٢٧) ولد بالمدينة سنة ٢١ هـ
"ولد لسنتين بقيتا من خلافة عمر" (١٣ هـ – ٢٣ هـ)
انظر . الذهبي سير أعلام النبلاء جـ ٤ ص ٥٦٤

(٢٨) نقلاً عن . خليل أبو رحمة : قراءة في رسالة الحسن البصري،مجلة دراسات مجلد ٢٤ العدد ١ / ١٩٩٧ ، ص ٨٣

المثل بنموذجه الشخصي .. ذلك النموذج المحتذى[٢٩] .

هذا النموذج من النمط الأخلاقي الديني الذي يقترب من تلك الصورة المثالية التي رسمها الإسلام لشخصية المسلم الحق،لم يكن متعالياً على العامة ، كما تعالت السلطة الرسمية والسلطة الفكرية بل ذاب فيهم وذابوا فيه .. وكان واعياً بكل ذلك .

فإذا نظرنا إلى موقفه الفكري ، فسوف نجد أنه يجسر الهوة بين الآراء .. بين مدرسة النقل المتسيدة ، ومدرسة العقل التي أخذت تستوي على سوقها . وهو قد سعى إلى ردم الفجوة بين مذهب الجبر والاختيار ؛ أي أنه سعى كما يقول محمد أركون : بفكره التأملي إلى استخدام مبدأ عدم التناقض مع النخبة المفكرة حتى يستطيع احتواء أفكارهم ، ويخفف من حدة الجفوة بين الرأيين المتعارضين .. في مرحلة التشكيل الأولى إذ لا تتبلور المفاهيم بشكل واضح قطعي ، نلاحظ أن الحسن البصري هو رائد للفرقتين المتخاصمتين : المعتزلة أنصار حرية الإرادة ، وأهل السنة أنصار التحديد الإلهي .. هو يحافظ في نظرة واحدة على مفهوم الله العادل والمطلق العلم ، والإنسان المسؤول عن أعماله في منظور اليوم الآخر[٣٠] .

وكانت وسيلته في ذلك المناقشات المسجدية ، التي كانت تدور في حلقات الدروس التي لا تنقطع .. وقد كان الجدل والحوار من أهم وسائل المعرفة ؛ فالحقيقة تتولد من تلاقي العقول ، والاقتناع هو المطلب الأساس في كل جدل . ولكن يبدو أن الخرق قد اتسع على الراقع .. فقد انفرط العقد من بين يدي الحسن البصري حين اعتزل واصل بن عطاء مجلسه ، وأسس حلقة جديدة لفكر متطور عن تلك السارية التي يجلس إليها أستاذه الحسن البصري وقد تحلّق حوله تلاميذه ومريدوه .

ولكي نستطيع الإلمام ببنية السجال العقائدي عند الحسن البصري ، سوف نتوقف مع رسالته المثيرة للجدل وإشكالياتها . ولكن قبل أن نتناول هذه الرسالة سننظر في الجو العام الذي أفرزها ... ويمكن القول أن قضيتي القَدَر وحرية الإرادة في الإسلام ، من أهم الإشكالات

---

(٢٩) انظر الدراسات التالية :

إحسان عباس : الحسن البصري

مصطفى سعيد الخن : الحسن البصري

البيومي : الحسن البصري

(٣٠) محمد أركون : الفكر العربي ص ٦٤ وما بعدها .

التي بدأت بها المباحث الكلامية ، إذ شغلت هاتان القضيتان المسلمين في عهد النبي (ﷺ) ، وكانتا مثار جدل بين المسلمين والمعارضين من أهل الكتاب ، ولكن لا يمكن استخلاص موقف صريح وقاطع للقرآن في هذه المسألة، هناك ست عشرة آية تدل على أن أفعال الإنسان مقدرة عليه، من ذلك قوله تعالى «قل لا أملك لنفسي نفعاً ولا ضراً إلا ما شاء الله» [يونس : ٤٩] . وفي المقابل ، ترد آيات – ست عشرة آية كذلك – تقرر حرية الإنسان في أفعاله ، ومن ذلك قوله تعالى : «كل نفس بما كسبت رهينة» [المدثر : ٣٨] .. ويشير بدوي ، أن (جرم) لاحظ في دراسته أن السور المكية أميل إلى تقرير حرية الإنسان واختياره ، بينما السور المدنية أميل إلى تقرير الجبرية[٣١] .

وقد أفرزت هذه الوضعية حالة من الجدل الدائم بين النخبة والعامة ، وبين النخبة والسلطة السياسية ، ولكن ينبغي أن نؤكد دائماً بأن المناظرات كانت ، في جُلّها ، شفهيَّة فلم يكتب لها البقاء .. وظل بين أيدينا أربع رسائل في القدر أقدمها تنسب إلى الحسن بن علي بن أبي طالب ويُذكر أنه أرسلها إلى البصرة ، ولكن المصادر تصمت عن تسمية جماعة بعينها في البصرة ، بُعثت إليها هذه الرسالة التي يقول فيها الحسن : «من لم يؤمن بالله وقضائه وقدره فقد كفر ، ومن حمل ذنبه على ربه فقد فجر ... ولو أجبرهم على المعاصي لأسقط عنهم العقاب ، لو أهملهم لكان عجزاً في القدرة ، ولكن له فيهم المشيئة التي غيبها عنهم ...»[٣٢] .

وواضح أن الرسالة توجه همها إلى إقامة الدليل العقلي على حرية الإرادة البشرية مع الإيمان بقضاء الله وقدره ، دون أن تلتفت إلى رأي المخالفين أو محاولة تفنيده ، ولذلك تختفي فيها السمات الجدلية ، لتظهر السمات الوعظية ويظهر فيها التجويد في انتقاء اللفظ[٣٣] .

وتُنسب الرسالة الثانية إلى عبد الله بن عباس . ويُذكر أنه أرسلها إلى مُجْبرة الشام[٣٤] وفيها كتب :

«أما بعد : أتأمرون الناس بالتقوى وبكم ضل المتقون ، وتنهون الناس عن المعاصي وبكم ظهر العاصون ؟ يا أبناء سلف المقاتلين ، وأعوان الظالمين ، وخزان مساجد الفاسقين .. عمدتم إلى موالاة من لم يدع لله مالاً إلا أخذه ، ولا مناراً إلا هدمه .. فاثيبوا إلى الله وتوبوا ، تاب الله

(٣١) عبد الرحمن بدوي : مذاهب الإسلاميين ط ٢ ص ٩٧ وما بعدها دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

(٣٢) احمد زكي صفوت : جمهرة رسائل العرب جـ ٢ ص ٢٧ .

(٣٣) حسين نصار : أدب المراسلات في العصر الأموي ص ٤٠ عالم الفكر مجلد ١٤ / العدد الثالث .

(٣٤) الجمهرة جـ ٢ ص ٢٨

على من تاب ، وقبل من أناب» . وهي رسالة سياسية عقائدية تهاجم الأمويين ، كما تظهر فيها الصنعة حيث يغلب عليها السجع[٣٥] .. أما الجدل فهي خالية منه ، وهي ليست إلا نقداً وتقبيح أعمال .

أما الرسالة الثالثة ، فتنسب إلى عمر بن عبد العزيز ، ويُقدِّم لها أبو النعيم في حليته[٣٦] بقوله : «كتاب عمر بن عبد العزيز إلى النفر الذين كتبوا إليه بما لم يكن لهم بحق في رد كتاب الله تعالى ، وتكذيبهم بأقداره النافذة في علمه السابق ... وطعنهم في دين الله وسنة رسوله القائمة في أمته» .

ومن هذه الرسالة ، قول عمر بن عبد العزيز : «أما بعد : فإنكم كتبتم إليّ بما كنتم تستترون من قبل اليوم في رد علم الله والخروج منه » ، ثم يأخذ في مناقشتهم مبتعداً عن الذم مستعيناً بالأدلة القرآنية والأدلة العقلية . وهو يؤكد وجهة نظره بالأدلة المستنبطة من الأخبار والآثار ، وبقصص الرسل والأنبياء ، وهي رسالة طويلة تستغرق ثماني صفحات . وتدل على سعة في الحلم والعلم .. ولكنها أيضاً تبين مدى جرأتهم في الكتابة إلى أمير المؤمنين (٩٩ - ١٠١) وفتحه (رضي الله عنه) أبواب المناقشة والحوار مع المخالفين والمعادين لرأي الدولة أو السلطة السياسية ؛ ولذا نجده مرة أخرى يأمر بأن يُحمل إليه رجالٌ من الحرورية ؛ فيكتب إلى واليه بالموصل (أن أرسل رجالاً من أهل الجدل وأعطهم رهناً ، وخذ منهم رهناً ، واحملهم على مراكب من البريد إليّ .. ففعل)[٣٧] . لقد كانت خلافة عمر استثنائية لجميع الفرق الفكرية ، تطور خلالها الجدل والمناظرات تطوراً ملموساً .

وإذا سلمنا بأن الدولة في العصر الأموي - إجمالاً - لها منطقها السياسي المستقل قليلاً أو كثيراً عن معيارية الشريعة الحقيقية ، فإن ذلك يعني أن هناك توتراً قائماً ومستمراً بين العلماء والسلطة .. وفي هذه الحالة تعمد الدولة إلى تقليل تلك الفجوة مع العلماء ؛ لكي تضمن تغاضيهم أو صمتهم في القضايا العامة .. وفي حالة الرفض والتصادم يمكن أن تحاربهم بسلاحهم نفسه وهو الدين .. وهذا المنهج الجديد يخطط له ، ويرسم حدوده كتّاب الدولة الذين خدموا السلطة بترجمة عهد

(٣٥) حسين نصار : أدب المراسلات ص ٤٣ .
(٣٦) الحلية جـ ٥ ص ٣٨٠ .
(٣٧) الحلية جـ ٥ ص ٣٤٣ .

أردشير[٣٨] من النظام الفارسي القديم ، وتقديمه إلى أصحاب الدولة الإسلامية في شكل نصائح وحكم حملوها من إرثهم الثقافي ، لتقدم خلاصة الفكر السياسي الفارسي ، ولتضفي صبغة من الرفعة والجلالة للقائمين بالسلطة ضد خصومهم . والداعي الديني (الفكري) هو أقوى خصوم الملك – كما يقول العهد – وهو القادر على انتزاع السلطة من بين يديه ، ويقدم العهد حيلة كان يتخذها الملوك السابقون حين يعمدون إلى عقول الثائرين باسم الدين فيخربونها ، ويطلقون على أصحابها اسم «المبتدعين» ؛ فيكون الدين سلاحاً ضد الداعية الديني نفسه .

وهنا يكون من الضروري إثارة السؤال التالي :

إلى أي مدى أفاد المفكرون والساسة أيضاً في تلك الحقبة من هذا التيار الجدلي المتنامي في دعم رؤيتهم وتوجهاتهم .. ؟

بين أيدينا رسالة طويلة للحسن البصري في القدر يتضح فيها التأني والتحبير .. كما يتضح فيها الحماسة والغضب أيضاً ..

وهي في الحقيقة ردّ على رسالة وجهها إليه عبد الملك بن مروان[٣٩] ، وقيل بل وجهها الحجاج[٤٠] .. تدفعنا إلى الشك وإثارة التساؤل ، من الذي كتب الرسالة ؟ وبمراجعة الرسائل التي بعث بها عبد الملك بن مروان نجدها تختلف من حيث الشكل والمضمون .. وتفتقد المباشرة في الطلب التي تتميز بها رسائل عبد الملك ، ويحمل مضمونها الانكار والتهمة والتساؤل ..

---

(٣٨) يذكر إحسان عباس محقق عهد اردشير أنه قد تمت ترجمته إلى اللغة العربية في دور مبكر ، وقد يكون في زمن هشام بن عبد الملك خلافته ١٠٥ هـ .

ولكن يمكن أن تكون روح العهد سائدة بين الموالي وهم الذي روجوا للتقاليد الملكية الساسانية قبل ترجمته الفعلية .

انظر : الزمخشري : ربيع الابرار ونصوص الاخبار جـ ٤ ص ٢١٨

عن اردشير بن بابك : كان إذا وضع التاج على رأسه لم يضع أحد على رأسه قضيب ريحان ، وإذا ركب في لبسة لم ير على أحد مثلها ، وإذا تختم بخاتم كان حراماً على أهل الملة أن يتختموا بمثله .

وكان ابو احيحة سعيد بن العاص بمكة إذا اعتم لم يعتم أحد بمثل عمامته ما دامت على رأسه .

وكان الحجاج إذا وضع على رأسه طويلة لم يجترئ أحد من خلق الله أن يدخل عليه في مثلها .

وكان عبد الملك إذا لبس الخف الاصفر لم يلبس أحد مثله حتى ينزعه .

(٣٩) قراءة في رسالة الحسن البصري : خليل ابو رحمة ينقلها عن ريتر والمنشورة في مجلة Der Islam مجلد ٢١ ، سنة ١٩٣٣ .

(٤٠) الجمهرة : ٢ / ٢٣٣ .

ولقد شكّ الشهرستاني في نسبة هذه الرسالة إلى الحسن ، وتوقع أن تكون لواصل بن عطاء ؛ وذلك قوله : «ورأيت رسالة نسبت إلى الحسن البصري يوافق فيها مذهب القدرية ، ولعلها لواصل بن عطاء ، فما كان الحسن ممن يخالف السلف في أن القدر خيره وشره من الله تعالى ، فإن هذه الكلمات كالمجمع عليها عندهم»[41] .

فإن عرفنا أن واصلاً ولد بالمدينة سنة ثمانين للهجرة، وعبدالملك بن مروان توفى سنة ست وثمانين للهجرة، فإن قبول ما ذهب إليه الشهرستانى ومن الصعب تفسير الفكر المتقدم لقضية القدر ، التي تعرضها رسالة الحسن[42] .. لعلنا نقول أن الرسالة للحسن البصري لكنها قد تكون لخليفة آخر في زمن متأخر قد يكون هشاماً وهو الذي ناصب القدرية العداء وطاردهم بعد أن مكّن لهم عمر بن عبد العزيز في مؤسسات الدولة وقرّبهم ، وتسامح معهم بدرجة لم يسبق لها مثيل في العصر الأموي ، وهم الذين سعوا إلى تقديم اطروحات فكرية تؤدي إلى تقويض أسس شرعية النظام السياسي الأموي إذْ تجعل عملية الحكم برمتها خاضعة للمحاسبة الدنيوية ، وليست مؤجلة إلى يوم القيامة .

كما يتضاعف شكنا في أن الرسالة وجهت إلى عبد الملك بن مروان بواسطة الحجاج ، إذ ذكرنا أن الحسن البصري اشترك في ثورة ابن الأشعث (برغبته أو مرغماً) وهي ثورة لإزاحة الحجاج في ظاهرها والإطاحة بالأمويين في جوهرها .

وتضيف المصادر أن العلاقة بين الحسن البصري ممثل الشعب والحجاج ممثل السلطة كانت شديدة التوتر بحيث جعلت الحسن متوارياً لمدة تسع سنوات[43] .

وإذا نظرنا في منهج الحسن البصري في تناول هذه القضية المحفوفة بالمخاطر دينياً

---

(٤١) الشهرستاني الملل والنحل جـ١ ص ٤٧ .

(٤٢) انظر دراسة : د. خليل ابو رحمة وهي دراسة وافية من حيث المحتوى لإثبات نسبة هذه الرسالة للحسن البصرى مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية مجلد ٢٤، العدد ١٩٩٧/١.

(٤٣) التميمي : كتاب المحن تحقيق د . يحيى الجبوري ص ١٧٣ .

دار الغرب ببيروت

الأزدي : الحافظ عبد الغني بن سعيد (- ٤٠٩ هـ) : كتاب المتوارين تحقيق محمد حسن آل ياسين ص ١١

مجلة مجمع اللغة العربية جـ٣ مجلد ٥٠ دمشق ١٩٧٥

وسياسياً ، ولا سيما أنه الداعية الشعبي ، يستخدم لغة خطابية فريدة ، فهو يوقع مناظره في شرك حقيقي ، يصرح ولا يصرح .. يعبر بجدله ومحاورته عن مهارة ذهنية وفكرية ، وينطلق بثقة في بسط آرائه لا كمتهم يدافع عن نفسه ، لكن كمتبنٍ لقضية يدافع عنها . وتوحي محاوراته توحي بقدرته الفائقة على التفريق والموازنة بين الأحكام ؛ فهو يناقش من زاويتي العقل والنقل ، وهو يمتلك مهارة المزاوجة بين أشكال السجال الفكري بما تقتضيه مهارات المناظرة والمحاورة والمناقضة ، وهو **يعتمد المنهج التفسيري** مستعيناً بآيات القرآن وأحكامه كما يراها هو ، وحين يصطدم برأي مخالفيه باستخدامهم آيات قرآنية أيضاً تؤيد نظرتهم ، يستخدم منهجاً آخر يدحض آراءهم ، وهو **المنهج التشكيكي** ويتهمهم بمخالفة كتاب الله وتحريفه ...

وفوق ذلك ، يستخدم **المنهج العقلي التحاوري** حين يريد أن يثبّت جداله بأدلة من تجارب الرسل عليهم السلام .. فيبين أن آدم عصى ربه [ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين ، ولم يقل هذا قضاؤك وقدرك .. وهذا موسى عليه السلام حين قتل النفس «هذا من عمل الشيطان إنه عدو مضل مبين قال رب إني ظلمت نفسي» .. «ولم يخطئ أحد من النبيين إلا ونسب الخطأ إلى نفسه ولم ينسبه إلى ربه .. فأقرت الأنبياء صلوات الله عليهم ، بالإساءة والتقصير فيما أغفلت وقصرت ، وأضافت ذلك إلى نفسها وإلى الشيطان ، معرفة منهم بالله ، أنهم لم يؤتوا في ذلك من ربهم ، وخالفت الجبرية والقدرية كتاب الله ووافقت الشيطان ، قلة معرفة منهم بعدل الله في خلقه ورحمة لهم وانتفائه من ظلمهم» .

هذا هو **المنهج التركيبي** الذي اعتمده الحسن البصري ؛ فهو يجمع فيه بين المناهج الثلاثة التفسيري والتشكيكي والعقلي ليصل من خلال العقل إلى دحض دعوى من يردّ عليهم من مخالفين في الفكر أو السياسة ، وهو المتصدي لهم دائماً ، مؤكداً أن مهمته إصلاحية ، يستشعر فيها ثقل الأمانة في عنقه .. هو النموذج المتحذى : «فإن أمير المؤمنين أصلحه الله أصبح في قليل من كثير مضوا ، والقليل من أهل الخير منظور إليهم ومعول عليهم ، ومقتدى بأعمالهم» ، ويضيف أن السبب في تصديه لهم «إنما أحدثنا الكلام فيه حيث أحدث الناس النكرة له ..» . ودليله المطلق في كل ذلك كتاب الله : «فكل قول ليس عليه برهان من كتاب الله فهو ضلالة» ؛ فالبرهان هو الحجة القاطعة في الجدال ، وهذه المجادلات والمناظرات تهدف إلى جلاء

الأمور ، إلى الحقيقة وتحت شروط المنطق الديني العقائدي ، غير أنها «لم تشيد بنية كشف تتوخى التنقيب العلمي المفتوح»(٤٤) ، إلا فيما بعد ، حين اشتد عود المعتزلة على الصعيدين الفكري والسياسي ؛ ولكن كان ذلك كله إلى حين .

يبقى السؤال ما الذي يريد الحسن البصري أن يوصله إلى السلطة .. وما المسكوت عنه ؟ .. هل هي مجرد رسالة لدفع شبهة التهمة والتواطؤ مع القدرية التي تحمل الدولة مسؤولية جرائرها ، وما أكثرها في العصر الأموي ... والدولة في حاجة ماسة إلى من يدعم لها ضبط النظام الفكري ومحاصرة مصادر الاحتجاج والتبرم عند المفكرين ، بعد أن تصدت وتتصدى للمناوئين السياسيين .

ألا يظهر الحسن البصري في هذه الرسالة بأنه المثقف المؤيد للسلطة وإن لم ينخرط في سلكها ، أو ينتمي بالكلية لخطابها الفكري ؟

لماذا يقدم من خلالها مدونة اتهام للحركات الفكرية الحديثة التي استجدت بأفكارها وتطور بناها الثقافية من آراء ومعتقدات ورموز أفرزت هوية جديدة من معطيات التداخل والتمازج والتبادل بين الجماعات والثقافات والديانات ؟

هذا الوعي وهذا الاحتراس من الموجة الجديدة المندفعة ، يبرز الحسن شأنه شأن كل رجل يقف في حقبة مفصلية في التاريخ إذ ينفصل بين عصرين ، فينتمي بشكل كامل إلى العصر القديم ، يدافع عنه ويتبناه ، ويستخدم كل قواه لمحاربة الاتجاهات الجديدة في الفكر بعد أن تبلورت وأصبحت خطراً حقيقاً يخشى أثره ، وبعد دعواته المتواصلة من أجل الثبات الذي أطاح به الفكر المتقدم .. فكر المعتزلة بعد ذلك . وبسبب تخوفه من تيار الشباب المتطور طرد واصلاً من حلقته لعله يقضي بذلك على أفكاره .. لكن واصلاً تابع مسيرته في تيار أقوى .

أهذا هو السبب الذي دفعه إلى أن ينشئ هذه الرسالة ويستند إلى السلطة التي كان ضدها ، فلعلها كانت الوحيدة الكفيلة بمحاربة هذا التيار الصاعد دون توقف . فالخليفة يرحب بها – أياً كان هذا الخليفة – لكونها صادرة عن شخصية لها ثقلها الديني العلمي في جميع الأوساط بين

(٤٤) محمد أركون : الفكر العربي ص ٨٦ .

النخب المفكرة وبين العامة الغوغاء والتي تحسب لها السلطة كل حساب «وليست للخاصة قوة على العامة ، ولا للعلية قوة على الأراذل ، فقد قالت الأوائل فيهم ، وفي الاستعاذة بالله منهم :

قال علي بن أبي طالب : نعوذ بالله من قوم إذا اجتمعوا لم يُملكوا ، وإذا تفرقوا لم يُعرفوا وقال واصل بن عطاء : ما اجتمعوا إلا ضرّوا ، ولا تفرقوا إلا نفعوا »[٤٥] .

إذن السلطة والحسن يستخدم بعضهما الآخر .. كل حسب رؤيته وأهدافه ولكن السلطة تستطيع استخدام هذه الوثيقة في كل زمان ومكان ما دامت صادرة عن شخصية رمزية مؤثرة ونافذة كشخصية الحسن البصري .

ويبقى السؤال الأخير .. لماذا أحرق الحسن كتبه قبيل وفاته ؟ هل كان يعيش اختلالاً بين وعيه بذاته وقيمه ، وبين قيم المجتمع المتنكرة لقيم الإسلام والتي بذل نفسه في سبيل المحافظة عليها وإشاعتها .. أم هل أصبح العلم لا يطلب لذاته بل يطلب للأهواء والأطماع والسلطة .

قد لا نجد تفسيراً مقنعاً ، ولكن الرأي الأخير سنجده يظهر مرة أخرى عند الغزالي الذي يتحدث عن «فضيلة الصمت» .. وعند التوحيدي الذي لم يتورع عن حرق كتبه هو الآخر .

إن الفكر يظل حياً طالما ظل متصلاً بالواقع .

---

(٤٥) رسائل الجاحظ : رسالة في نفي التشبيه ص ٢٨٣ جـ ١ .
تحقيق عبدالسلام هارون مكتبة الخانجي مصر .

المـــراجـــع

١ – أدونيس ، الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب – الأصول ، دار العودة : بيروت – ط ٤ ١٩٨٣ .

٢ – أركون = محمد ، الفكر العربي ، ترجمه : عادل العوا – منشورات عويدات ، بيروت – باريس – ط ٣ ١٩٨٥ .

٣ – الأسيدي = سيف بن عمر التميمي الضبي – كتاب الردة والفتوح وكتاب الجمل ومسير عائشة وعلى – تحقيق : د. قاسم السامرائي – الطبعة الثانية – دار أمية للنشر والتوزيع – الرياض ١٩٩٧ .

٤ – أفاية = محمد نور الدين ، الغرب المتخيل صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط – المركز الثقافي العربي – المغرب ٢٠٠٠ .

٥ – أومليل = على ، السلطة الثقافية والسلطة السياسية – مركز دراسات الوحدة العربية : بيروت ١٩٩٦ .

٦ – بدوي = عبد الرحمن ، مذاهب الإسلاميين : المعتزلة والأشاعرة جـ ١ ، دار العلم للملايين : بيروت . ط ٢ ١٩٧٩ .

٧ – البشرى = الشيخ سليم ، تحفة الطلاب لشرح رسالة الآداب مصر ١٣١٦ ، وتتضمن : شرح رسالة الآداب للشيخ الكلبنوري ، شرح الرشيدية للشيخ الجونفوري .

٨ – البغدادي = عبد القاهر ، الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية منهم – منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت ١٩٨٣ .

٩ – البلاذري = الإمام أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر ، أنساب الأشراف ، منشورات مكتبة المتنبي بغداد (د . ت) .

١٠ – بيومي = مصلح سيد ، الحسن البصري من عمالقة الفكر والزهد ، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة ١٩٨٠ .

١١ – التميمي = أبو العرب محمد بن أحمد بن تميم ، كتاب المحن ، تحقيق : د. يحيى الجبوري – دار الغرب الإسلامي – بيروت ١٩٨٣ .

١٢ – الجابري = محمد عابد ، تكوين العقل العربي (نقد العقل) ، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت ط ٧ ١٩٩٨ .

١٣ – الجاحظ ، الرسائل : رسالة في نفي التشبيه – تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي – مصر (د . ت) .

١٤ – الجرجاني = الشريف ، كتاب التعريفات – تحقيق : د. عبد المنعم الحفني ، دار الرشاد ، القاهرة (د . ت) .

١٥ – الجرجاني – الشريف على حمد ، الرسالة الشريفية في آداب البحث والمناظرة ، تحقيق : على مصطفى الغزالي مطبعة حجازي – القاهرة ١٩٤٩ .

١٦ – ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان – تحقيق : د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت .

١٧ – الخن = مصطفى سعيد ، الحسن بن يسار البصري – الحكيم الواعظ الزاهد العالم ، دار القلم – دمشق ١٩٩٥ .

١٨ – الذهبي = الإمام شمس الدين محمد بن أحمد ، سير أعلام النبلاء ، تحقيق : محمد نعيم العرقسوسي ، مأمون صاغرجي – مؤسسة الرسالة ، بيروت – ط ١٠ ١٩٩٤ .

١٩ – الزمخشري = الإمام محمود بن عمر ، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار ، تحقيق : د. سليم النعيمي – العراق (د . ت) .

٢٠ – أبو زهرة = الإمام محمد ، تاريخ الجدل – دار الفكر العربي : القاهرة – ط ٢ ١٩٨٠ .

٢١ – الشهرساني ، الملل والنحل – تحقيق محمد سيد كيلاني دار المعرفة : بيروت .

٢٢ – صفوت = أحمد زكي ، جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة – الجزء الثاني ، العصر الأموي ، ط ٢ مطبعة البابي الحلبي : مصر ١٩٧١ .

٢٣ – الطبري ، تاريخ الأمم والملوك تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – بيروت (د . ت) .

٢٤ – عباس = إحسان (محقق) ، عهد اردشير ، دار صادر : بيروت .

٢٥ – = الحسن البصري : سيرته ، شخصيته ، تعاليمه ، آراؤه . ط ١ . دار الفكر العربي مطبعة الاعتماد .

٢٦ – عبد الرحمن = طه ، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام – المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ، المغرب ١٩٨٧ .

٢٧ – غنام = طلعت – أصول البحث والمناظرة ، مطبعة الفجر – القاهرة ١٩٩٧ .

٢٨ – ابن قتيبة ، الإمامة والسياسية – تحقيق : طه محمد الزيني مؤسسة الحلبي : مصر ١٩٦٧ .

٢٩ – الكفوي : أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني ، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية – تحقيق : د . عدنان درويش ، محمد المصري ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي : دمشق ١٩٧٦ .

٣٠ – معروف = نايف محمود (محقق) ، ديوان الخوارج – دار المسيرة : بيروت ١٩٨٣ .

٣١ – المغربي = علي عبد الفتاح ، حقيقة الخلاف بين المتكلمين ، مكتبة وهبة ، القاهرة ١٩٩٤ .

٣٢ – الميداني = عبد الرحمن حسين الميداني ، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة ط ٣ دار القلم ، دمشق ١٩٨٨ .

٣٣ – أبو نعيم = الإمام أحمد بن عبد الله الأصفهاني ، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء – تحقيق : مصطفى عبد القادر عطا – دار الكتب العلمية – بيروت : ١٩٩٧ .

٣٤ – ياسين = عبد الجواد = السلطة في الإسلام العقل الفقهي السلفي بين النص والتاريخ ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، الطبعة الثانية ٢٠٠٠ .

الدوريـــــات :

١ – دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية .

د . خليل أبو رحمة – قراءة في رسالة الحسن البصري إلى الخليفة عبد الملك ، المجلد ٢٤ – العدد ١ / ١٩٩٧ – الأردن .

٢ – عالم الفكر :

د . حسين نصار – أدب المراسلات في العصر الأموي مجلد ١٤ العدد الثالث الكويت – أكتوبر ١٩٨٣ .

٣ – عالم المعرفة :

د . حسين مؤنس – الحضارة : دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها – العدد ٢٣٧ – الطبعة الثانية ، الكويت سبتمبر ١٩٩٨ .

٤ – مجلة مجمع اللغة العربية .

الأزدي : الحافظ عبد الغني بن سعيد : كتاب المتوارين ، تحقيق محمد حسن آل ياسين . الجزء ٣ ، المجلد ٥٠ ، مطبعة الحجاز ، دمشق ١٩٧٥ م .

٥ – الوحدة :

يحيى محمد – الحضارة العربية بين الحضارة اليونانية والحضارة الغربية ، عدد ١٠١ ، ١٠٢ المجلس القومي للثقافة العربية – الرباط ١٩٩٣ م .

بلاغة الإشارة فى ضوء الحديث النبوى

(دراسة دلالية)

د . السيد عبد السميع حسونة*

ملخص البحث:

تناولت فى هذا البحث بلاغة الإشارة فى ضوء الحديث النبوى، ودورها فى تصوير المعنى المراد إلى المخاطب، وذلك من خلال دراسة نظرية لظاهرة الإشارة فى الدراسات البلاغية القديمة وفى الدراسات الأسلوبية الحديثة، وأثبت البحث أن أول من لفت النظر إلى «الإشارة» عبقرى العربية «الجاحظ» وأن الدراسات الغربية جاءت متشابهة مع دراسات الجاحظ نظرية وتطبيقاً؛ لتؤكد أن الألفاظ ليست هى الوسيلة الوحيدة التى يستعملها المتكلم، للتواصل مع غيره، وأن هناك أنماطاً غير لفظية تصاحبها مثل الإشارات الجسمية.

وكشف البحث - كذلك - عن دلالة الإشارة عند الرسول - صلى الله عليه وسلم - وأنها لم تأت فى الحديث الشريف مجرد وسيلة للتفاهم ونقل الأفكار فقط، وإنما كانت وسيلة لنقل العواطف والانفعالات، وتشكيل الصور الفنية الرائعة، وأن الإشارة فى الحديث النبوى جزء لا يتجزأ من نسيج النص فى البيان النبوى.

(*) مدرس البلاغة والنقد، بكلية دار العلوم - جامعة المنيا.

المقدمة

ليست الألفاظ النظام الوحيد الذي يستعمله الإنسان لتلقي أفكار الآخرين ومشاعرهم ، أونقلها إليهم، فهناك وسائل كثيرة غير لفظية تقوم بوظيفة التواصل ، من أبرزها الإشارات والحركات الجسمية ، التي تصاحب الكلام . وكما أن الكلام يرتبط باللفظ فهو كذلك يرتبط بالإشارة والحركة، ولا يتم بمعزل عنها فنحن إذا أردنا أن نتواصل مع غيرنا ، فليس هناك سوى وسيلتين لإتمام هذا التواصل: إحداهما لفظية ، والأخرى غير لفظية.

وإن المتأمل لعملية التواصل يرى بشكل واضح مدى الترابط الوثيق بين هاتين الوسيلتين فالمتكلم إذا نطق متوعّدا ، أو مهدّدا ، لا يقف بلا حراك ، وإنما يصحب كلامه حركات كأن يقطّب ما بين حاجبيه ، ويضم إصبعه السبابة مع الإبهام على شكل دائرة، ويلوّح بيده في الهواء... وإذا نطق متعجّبا أو مندهشا قلب كفّيه ، ويومئ ويلمح برأسه رافضا أو موافقا ، ويفتح ويزم شفتيه حزنا وفرحا ، ويرمز ويغمز بعينه حبا وفرحا.

و قد تعجز الكلمات أحيانا عن أداء دورها في التبليغ فتأتي الإشارة لجبر هذا النقص وفي أحيان أخرى كثيرة تنوب الإشارة عن الكلمات ، وتقوم بدور ربما يكون أبلغ منها ، ولهذا قيل : " رُبَّ إشارة أبلغ من عبارة " ورُبَّ لحظ أتم من لفظ " ، إذ غالبا ما تكون الإشارة صادقة ، لا خداع فيها ولا تضليل ، فمن أخفى مشاعره بالكلمات فضحته الإشارات"والصب تفضحه عيونه".

وهذا النظام المرئي الفاضح الذي يصاحب النظام الصوتي هو ما أصبح الآن يعرف بـ"علم الحركة الجسمية" أو "علم الكينات" أو "السيمولوجيا" أو "السيمياتيات"، وغيرها من المسميات الأسلوبية الحديثة.

ويرى بعض الباحثين المحدثين أن لغة الإشارة هي أصل اللغة المنطوقة ، وسابقة عليها، وأن هذه اللغة تشمل على سبعين ألف إشارة مميزة تؤديها تعبيرات الوجه وأوضاع الجسم وإشارات وحركات الرأس واليدين والأصابع [1].

وذهب آخرون إلى نسبة ما تحمله الألفاظ في الحوار المباشر من معان لا تزيد على خمس وثلاثين بالمائة من مجموع حوار بين شخصين،بل هناك من بالغ في تحديد هذا الثقل للوسائل غير اللفظية فرفع نسبتها إلى ثلاثة وتسعين بالمائة من التأثير الكلي للرسالة [2].

---

[1]– انظر: مجلة العربي– العدد:٣٥٧– أغسطس سنة١٩٨٨م مقال بعنوان: " الاتصال اللغوي عن طريق الجلد. د.أحمد مختار عمر.

[2]– انظر: الإشارات الجسمية ص٢٢ .د.كريم زكي حسام الدين. ط.الأنجلو المصرية.

وهذه الأمورمجتمعة ليست جديدة على بلاغتنا العربية التي لا تزال في حاجة إلى قراءات جديدة في ضوء الإنجازات الأسلوبية الحديثة ، لتأصيل وتجلية الجوانب البلاغية التي تحتاج منا إلى جمع أجزائها ، ولم شعثها، وإن كان دراسة هذه الظاهرة في البلاغة النبوية لم تحظ باهتمام البلاغيين حتى الآن ، بل إن المكتبة العربية-على حسب تقديري-تكاد تخلو من مثل هذه الدراسات ، باستثناء دراستين جادتين في مجال اللغة ، إحداهما للدكتورة: فاطمة محجوب بعنوان: "علم اللغة والحركات الجسمية" والأخرى للدكتور: كريم زكي حسام الدين بعنوان: " الإشارات الجسمية"، ولا أنكر أنني أفدت من هاتين الدراستين اللتين جاءتا بمثابة الشرارة أو الطلقة الأولى في ميلاد هذا البحث.

ويقع البحث في مقدمة وتمهيد وأربعة مباحث وخاتمة ، أما المقدمة فكشفت فيها موضوع البحث وخطته ، والمنهج المتّبع في الدراسة ، وخصصت التمهيد لتناول مدلول الإشارة في المعاجم العربية ، وفي القرآن الكريم ، أما المبحث الأول فتناول الإشارة في البلاغة العربية ، وأكد الباحث أن الجاحظ أول من لفت النظر اليها ، ثم تحول بها قدامة بن جعفر تحولا يجعلها مجرد لمحة داله ، ونسج نسجه البلاغيون من بعده من غير إضافة تذكر ، باستثناء ابن رشيق في بعض ملاحظاته ، , أبن أبي الأصبع ، وأبن حجة الحموي الذين رفعوا عنها إصرها ، وعادوا بها عودا حميدا إلى ما كانت عليه عند الجاحظ .

وتناول المبحث الثاني الظاهرة في الدراسات الإسلوبية الحديثة وبين البحث أن الغربيين عرفوا الظاهرة منذ عهد مبكر في الخطابة والرقص والتمثيل ، لكن دراستها الجادة جاءت متأخرة ، قياسا على وجودها في البلاغة العربية، وأن الوجود الحقيقي لها عند الأوربيين جاء على يد العالم الأمريكي " بيردوسل " سنة١٩٥٢م.

وعالج المبحث الثالث مدلول الإشارة عند الرسول - صلى الله عليه وسلم- وأنها قد لعبت دورها في التواصل بينه-صلى الله عليه وسلم-والمخاطبين ، وخصصت المبحث الرابع والأخير لدور الإشارات النبوية في التصوير الفني والتشخيص الحسي.

وبهذا المحور الأخير تكتمل جوانب البحث ، الذي استخدمت فيه المنهج الوصفي النقدي التحليلي الانتقائي.

وأخيرا جاء دور الخاتمة التي اشتملت على أهم ما توصل إليه البحث من نتائج ، وما قدمه من مقترحات ، ولا أدعي أن البحث في الإشارة النبوية قد أحكم غلقه ، فهي مجرد محاولة،فإن كان قد حالفها التوفيق ، فذلك فضل الله يؤتيه من يشاء ، وإن لم يكن ، فحسبي أني حاولت جاهدا أن أقول شيئا في هذه الظاهرة.

ولله الأمر من قبل ومن بعد... وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم..

د.سيد عسران

التمهيد

تحرير المصطلح في المعاجم العربية:

نحاول في هذا التمهيد أن نتتبع كلمة "شار" في أثناء سيرها في المعاجم العربية، حتى نقف بها عند المعالم الرئيسة ، والدلالة الاصطلاحية لمفهومها ، ووضعها العلمي الأخير ، ويقتضي منا ذلك تمثل معاني لفظة " شار" وتجسيد دلالتها لغة ، أن نلتمس أصول حروفها ، وصيغ اشتقاقها .

وردت صيغة الفعل الماضي الثلاثي للمادة أجوف ، عينه في الماضي " ألف " ، وفي المضارع " ولو " شار العسل يشوره شوراً وشياراً أو شيارة، ومشاراً ومشارة : استخرجه من الوقبة واجتباه . قال أبو عبيد : شرت العسل واشترته : اجتنيته وأخذته من موضعه ، وقالوا : شار الدابة ، يشورها شوراً إذا عرضها لتباع . والشارة عند العرب والشورة : الهيئة واللباس ، وفي الحديث أن رجلاً أتاه وعليه شارة حسنة .

فالإشارة – إذن – في معناها اللغوي لا تخرج عن معاني :عرض الشيء وإظهاره ، والإيماء إليه ، وهي دلالة ظاهرة سطحية ، ولهذا قالوا : رجل حسن الشارة ، حلو الإشارة ، وفلان صيّر شيّر : حسن الصورة والشارة.

وتتطور مادة " شور " إلى دلالة أعمق تعتمد على ما في النفس فتعبّر عنها، وتحكي باطنها عن طريق الإشارة ، كما جاء في حديث إسلام عمرو بن العاص: " فدخل أبو هريرة فتشايره الناس " أي اشتهروه بأبصارهم . وترتقي الإشارة من البصر إلى الإصبع التي تحكي بإشارتها ، وتعبّر بحركتها فأسموها "المشيرة"، قالوا : الإصبع السبابة ، وأومأ إليه بالمشيرة . (١)

ويقترب هذا المعنى من الاصطلاح البلاغي ، وبناءً عليه يظهر مصطلح الإشارة الذي يدل على الكلام ، قالت العرب : أشار الرجل يشير إشارة ، إذا أومأ بيديه ، وشور إليه بيده أشار ، وفي الحديث أنه –صلى الله عليه وسلم– : كان يشير في الصلاة : أي يومئ باليد والرأس ، أي يأمر وينهي بالإشارة .

ومنه قوله – صلى الله عليه وسلم – للذي كان يشير بإصبعه في الدعاء: أحّد أحّد ... ، ومنه الحديث : كان إذا أشار بكفه أشار بها كلها ، أراد أن إشاراته كلها مختلفة ، فما كان منها في ذكر التوحيد والتشهد ، فإنه كان يشير بالمسبحة وحدها ، وما كان في غير ذلك كان يشير بكفه كلها ليكون بين الإشارتين فرق ، ومنه : وإذا تحدث اتصل بها ، أي وصل حديثه بإشارة تؤكده . (٢)

وتنص المعاجم العربية على أن الإيماء يعني الإشارة بأعضاء الجسم مثل الرأس والكف والعين والحاجب ، قال الشاعر :

---

١ – ينظر : لسان العرب لابن منظور ، والقاموس المحيط للفيروز آبادي ، وأساس البلاغة للزمخشري مادة : شور ، وكتاب " العين " للخليل بن أحمد الفراهيدي ، مادة : " شرو " ، والنهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير ، مادة : " شور " ٢/٥٠٨ .

٢ – المحكم والمحيط الأعظم لابن سيده تحقيق يحي الخشاب وعبدالوهاب سيد عوض الله ٨/٨١-٨٢ ط: معهد المخطوطات العربية ١٩٩٦م والصحاح للجوهري وتجديد صحاح الجوهري إعداد وتصنيف نديم مرعشلي ماده شور .

أومت بكفيها من الهودج لولاك هذا العام لم أحجج

فالإيماء هنا – يرتبط بإشارة الرأس خاصة ، قال الليث : تقول العرب : أومأ برأسه أي قال : لا .

وقال ثعلبة : نسر الهوى إلا إشارة حاجب هناك وإلاأن تشير الأصابع

ومن صور الإشارة كذلك – الرمز والوحي والومض ، قال الشاعر :

ترى عينها عيني فتعرف وحيها وتعرف عيني ما به الوحي يرجع

ومن معانيها أيضاً – الومض – جاء في الحديث : " هلا أومضت إليّ يا رسول الله ، ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة :

ولما التقينا بالثنية أومضت مخافة عين الكاشح المتنمّم [(١)]

وإن المتأمل للشعر العربي ليجد المصطلح يتردد كثيراً على ألسنة الشعراء مرتبطاً بدلالة التعبير بأعضاء الجسم مثل الكف والحاجب ، قال الفرزدق :

إذا قيل أي الناس شرّ قبيلة أشارت كليب بالأكف الأصابع

وذلك كله يؤكد أصالة مصطلح الإشارة في معاجمنا العربية ، وأنه من أكثر الألفاظ استعمالاً للتعبير عن التواصل الجسمي ، للتأثير في المتلقي.

مدلول الإشارة بين يدي القرآن الكريم:

لم يتلق الباحث لفظ " الإشارة " في القرآن الكريم صريحاً إلاّ في موضع واحد، في سورة مريم ، وذلك في قوله تعالى : " فأشارت إليه ، قالوا كيف نكلم من كان في المهد صبياً " [(٢)] . يقول أبو حيّان : " ... الإشارة معروفة تكون باليد والعين والثوب والرأس والفم ، و"أشار" ألفه منقلبة عن " ياء " يقال : تشايرنا الهلال المفاعلة ، وتشايرنا : تبادلنا الإشارة ، وقال كثير :

فقلت وفي الأحشاء داء مخامر ألا حبذا يا عز ذاك التشاير [(٣)]

وكان الداعي إلى الإشارة هو التزام مريم عليها السلام – بالأمر الصادر إليها من الله تعالى – في قوله: " فإما ترينّ من البشر أحداً فقولي إني نذرت للرحمن صوماً فلن أكلم اليوم إنسياً " [(٤)] ، والتزمت مريم عليها السلام ما أُمرت به من ترك الكلام ، فأشارت إشارة مبهمة اكتفوا بها عن معاودة سؤالها، وإن كانوا أنكروا عليها ما أشارت به . [(٥)]

١- أنظر : لسان العرب وتاج العروس للزبيدي ، مادة : رمز ، والبيان والتبيين للجاحظ ، تحقيق أ. عبد السلام هارون ، ٣٤٧/٣ ، وديوان عمر بن أبي ربيعة ، ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب ص : ١٨٠

٢- سورة مريم ، آية: ٢٩

٣- البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي ١٧٠/٦

٤- فتح الباري في شرح صحيح البخاري لابن حجر العسقلاني ١٤٤/١٢

٥ - الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ٤٢٧٣/٦-، ط: دار الغد العربي

ولــم يــرد فــي هذه الآية أنها نطقت بــ "إني نذرت للرحمن صوماً" ، وإنما ورد أنها أشارت ، فيقوي بهــذا القــول مــن قــال : إن أمرها بــ " قولي " إنما أريد به الإشارة ، ويُروى أنها لما أشارت إلى الطفل قالوا : استخفافها بنا أشد علينا من زناها، ثم قالوا لها على جهة التقرير : " كيف نكلم من كان في المهد صبياً ".[1]

ففهمهــم الاســتهزاء من إشارتها دليل على أن للإشارة دلالات تفهم منها ، ولذلك يضيف القرطبي بقوله: " الإشــارة بمــنزلة الكــلام ، وتفهــم ما يفهم القول ، وكيف لا ؟ وقد أخبر الله تعالى عن مريم فقال : "فأشارت إليه"، وفهم منها القوم مقصودها وغرضها ، فقالوا : كيف نكلم . [2]

وجــاء ذكــر الإشـــارة مرة أخرى في القرآن الكريم في صورة " الرمز " على لسان زكريا – عليه السلام – في قوله تعالى : " قال رب اجعل لي آية ، قال آيتك ألاّ تكلم الناس ثلاثة أيام إلاّ رمزاً " [3]

" إلاّ رمــزاً " أي إلاّ إشـــارة بــيد أو رأس أو غــيرهما ، يقول الرازي: فإن قيل: الرمز ليس من جنس الكــلام ، فكــيف اســتثني مــنه ؟ قلنا : لما أدى ما هو المقصود من الكلام سمي كلاماً ، ويجوز أيضاً أن يكون اســتثناءً مــنقطعاً، فأمـــا إن حملنا الرمز على الكلام الخفي فإن الإشكال زائل ، ومن أطلق الكلام في اللغة على الإشارة الدالة على نفس المشير فلا يبعد أن يكون هذا استثناء متصلاً ، ولذلك أنشدوا :

كلمته بجفون غير ناطقة　　　فكان من رده ما قال حاجبه[4]

وقال ابن حجر : فاستثنى الرمز من الكلام فدل على أن له حكمه .[5]

ويؤكــد القرطبــي هــذا الــرأي ، فيقول في تفسيره : " في هذه الآية دليل على أن الإشارة تنزل منزلة الكــلام ، وذلــك موجــود فــي كثير من السنة ، وآكد الإشارات ما حكم به النبيّ صلى الله عليه وسلم – من أمر الســوداء حيــن قال لها: " وأين الله " ؟ فأشارت برأسها إلى السماء ، فقال : اعتقها فإنها مؤمنة ، فأجاز الإسلام بالإشـــارة الــذي هــو أصل الديانة الذي يحرز الدم والمال ، وتُستحق به الجنة وينجي من النار ، وحكم بإيمانها كما يحكم بنطق من يقول ذلك ، فيجب أن تكون الإشارة عاملة في سائر الديانة ، وهو قول عامة الفقهاء " .[6]

ويأتــي مدلول الإشارة في القرآن الكريم بلفظ " الوحي " ، وذلك في قوله تعالى : " فخرج على قومه من المحراب فأوحى إليهم أن سبحوا بكرة وعشياً " . [7]

١–الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ٧٦١/٦

٢– الكشاف للزمخشري ٣٦١/١ط دار التراث العربي.

٣ - آل عمران / ٤١

٤– التفسير الكبير للرازي ط: دار الفكر بيروت . ٨/ ٢٠٤

٥– فتح الباري ١٤٤/١٢.

٦– الجامع لأحكام القرآن ١٤٣/٢.

٧– سورة مريم،آية ١١:

وأصل الوحي في اللغة الإعلام والإبلاغ في خفاء ... ومنه قولهم : أوحيت إليه أن ائتني أي: أشرت[1] ومعنى الآية: أي خرج زكريا – عليه السلام – من مصلاه على الناس يأمرهم بالصلاة إشارة ، " وأوحى إليهم " أي أشار، ذكره الزمخشري عن مجاهد ، ويشهد له : " إلاّ رمزاً "، والرمز لا يكون كناية الكلام . [2]

وذكر قدامة " ... ومن الوحي الإشارة باليد والغمز بالحاجب ، والإيماء بالعين، كما قال الشاعر :

وتوحي إليك باللحاظ سلامها مخافة واشٍ حاضر ورقيب [3]

من خلال التتبع الدقيق لمصطلح الإشارة في القرآن الكريم لاحظنا أن رأي المفسرين ينعقد على أن الإشارة بمنزلة الكلام ، وتفهم ما يفهمه القول ، وأن من صورها الرمز والوحي والإيماء . فالإشارة – إذن – في معناها اللغوي في معاجمنا العربية هي نفسها في مدلول القرآن الكريم ، ولا يمكن أن تتضح لنا معالم المصطلح إلاّ أن نتتبعه في المصادر البلاغية .

المبحث الأول

تطور ظاهرة الإشارة في المصادر البلاغية:

لقد فطن بلاغيو العرب القدماء مبكراً إلى ظاهرة الإشارة ، ويعد الجاحظ أول من لفت الأنظار إليها ، وحدد حدودها ، وفصّل أنواعها من خلال إدراكه العميق لوسائل البيان التي عددها في خمس وسائل في قوله : " وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد أولها: اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال التي تسمى نصبة " [4]

ومن خلال ترتيب الجاحظ لوسائل البيان نلحظ أنه يقدم اللفظ على غيره من بقية الوسائل الأخرى المعينة للفظ في تصوير المعنى المراد ، ومن أهمها الإشارة ، يقول الجاحظ : " والإشارة واللفظ شريكان ، ونعم العون هي له ، ونعم الترجمان هي عنه ، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ ... " [5]

ويشترط الجاحظ لبلاغة المعنى توافق الإشارة واللفظ معاً ، وعدم تنافرهما يقول: " وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة يكون إظهار المعنى ، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كانت أنفع وأنجع [6]. وإذا كان الجاحظ قد جعل الإشارة قسيمة للفظ فإنه في موضع آخر يجعلها تتقدم عليه ، أو تنوب عنه يقول: وما أكثر ما تنوب عن اللفظ " [7] ، ويقدر – كذلك – أهمية الدور الذي تؤديه الإشارة وأنها أبعد بلاغاً من الصوت ، يقول: " ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت ، فهذا أيضاً باب تتقدم فيه " [8]

---

١ –انظر :لسان العرب مادة "وحى"

٢ – انظر: البحر المحيط ١٧٦/٦، والكشاف ٧/٣، والجامع لأحكام القرآن ٤٢٥٧/٦، والتفسير الكبير ٤١٣/٢

٣- نقد النثر لقدامة بن جعفر ، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي ، ط : دار الكتب المصرية ١٩٣٣، ص : ٥٤

٤ – البيان والتبيين ٧٦/١ ، والحيوان ، تحقيق فوزي عطوي ، ط : بيروت سنة ١٩٨٢م ، ٣٩/١

٥ – البيان والتبيين ٧٧/١

٦ – نفسه ٧٥/١

٧ - نفسه ٧٨/١

٨–نفسه ٧٨/١

وهذا يعني أن الإشارة عند الجاحظ تنقسم قسمين : أحدهما الذي يكون الغرض منه تأكيد الكلام ، أو زيادته وضوحاً ، وهي هنا قسيمة اللفظ ، ومعينة له ، ومترجمة عنه . والآخر : الحركات الجسمية التي تحل محل الكلام في مواقف بعينها ، وتكون بديلاً عنه " وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط ". ويرى علم الحركة الجسمية الحديث أن الحركة من هذا النوع تحددها عادة ثقافة الشعب وتقاليده ، ومن ثم فإن فهم دلالاتها يكون قاصراً على شعب أو شعوب بعينها . (١)

ويزيد الجاحظ عملية البيان وضوحاً ، ملفتاً النظر إلى الدور الذي تلعبه الإشارة في عملية الاتصال في قوله: " وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ، ومعونة حاضرة في أمور يسترها بعض الناس من بعض ، ويخفونها من الجليس وغير الجليس " (٢) ، ويؤكد في موضع آخر على افتقار بيان اللسان إلى الإشارة قائلاً : " ولا بد لبيان اللسان من أمور منها: إشارة اليد ،"ولولا الإشارة لما فهموا معنى خاص الخاص ، ولجهلوا هذا الباب البتة ، وقال الشاعر في دلالات الإشارة :

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة مذعور ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيّم

وقول الشاعر :

فالعين تنطق والأفواه صامتة حتى ترى من ضمير القلب تبيانا " (٣)

ولم يكتف الجاحظ ببيان الدور الوظيفي المتميز للإشارة في عملية التواصل ، بل يجعلها علامة من علامات البلاغة قائلاً:" قيل للهندي : ما البلاغة ؟ قال : وضوح الدلالة ، وانتهاز الفرصة ، وحسن الإشارة "(٤) ويحدد الجاحظ أعضاء الإشارة الجسمية بقوله : " فأما الإشارة فباليد والرأس والعين وبالحاجب والمنكب " (٥) ، ويميز بين الإشارات القريبة والبعيدة بقوله : " فأما الإشارة فأقرب المفهوم منها رفع الحواجب ، وكسر الأجفان ، ولي الشفاه، وتحريك الأعناق ، وقبض جلدة الوجه ، وأبعدها أن تلوي بثوب على مقطع جبل تجاه عين الناظر " . (٦)

ولايقتصر مفهوم الإشارة لدى الجاحظ على حركة أعضاء الجسم ، ولكنه يمتد إلى استعمال بعض الأدوات التي يحملها المتكلم ، ويفصل ذلك في أكثر من موضع بقوله : "ومن شأن المتكلمين أن يشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم ، فإذا أشاروا بالعصى" ، فكأنهم قد وصلوا بأيديهم أيديا أخر...كما يذكر أن حمل العصا والمخصرة دليل على التأهب للخطبة ، وتهيؤ للإطناب والإطالة ، وذكر قول عبدالملك بن مروان .

---

١ - البيان والتبيين : ٧٩/١ ، والحيوان : ٤١/١ وعلم الحركات الجسمية ص١٦٢.

٢ - البيان والتبيين : ٧٩/١

٣ البيان والتبيين : ٧٩/١

٤ نفسه : ٧٨/١ ، ٧٩

٥ الحيوان ٣٩/١

٦ الحيوان ٣٩/١

لــو ألقيــت الخــيزرانة مــن يدي لذهب شطر كلامي ، وأراد معاوية سحبان وائل على الكلام فلم ينطق حتى أتوه بمخصرة ، ومن ذلك قول الشاعر :

يصيبون فصل القول في كل خطبة ... إذا وصلوا أيمانهم بالمخاصر

ونلاحــظ هــنا أن المــتكلم قد يستعمل إلى جانب أعضائه الجسمية ما يستعمله من أدوات وأشياء ، تكون امــتدادا لجوارحــه، يتوســل بها في تشكيل إشاراته للتعبير عما يريد ، وهو نفس الشيء الذي لا يزال يستخدمه مشاهير خطباء العصر[1] .

وقــد يلجأ المتكلم إلى نوع آخر من الإشارات الجسمية ، التي تعتمد على استعمال ما يرتديه هو أو غيره مــن الثــياب ، ومــا أشبهها ويتخذها وسيلة للتواصل ، وها هو ذا الجاحظ يبين ذلك في قوله : " وإن الإشارة – أيضــاً – تكــون بالــثوب وبالسيف ، وقد يتهدد رافع السيف والسوط ، فيكون ذلك زاجراً مانعاً رادعاً ، ويكون وعــيداً وتحذيــراً ، وعلى ذلك المعنى أشار النساء بالمآلي[2] ، وهن قيام في المناحات ، وعلى ذلك المثال ضربن الصدور بالنعال[3].

ومــن هــذا القبــيل مــا ذكره أبو حيان التوحيدي من أن رجلاً مــر بأبي الحارث جميــن ، فسلّم عليه بسوطــه ، فلم يرد عليــه ، فقيل له ، فقــال في ذلك : إنه سلم عليّ إيماءً فرددته عليه بالضمير [4]

وعــرّج الجــاحظ علــى المغنيين،وذكر أنهم لو منعوا الحركة في كلامهم لذهب ثلثه يقول : " والمغنّي قد يوقــع بالقضــيب علــى أوزان الأغاني والمتكلم قد يشير برأسه ويده على أقسام كلامه وتقطيعه ، ولو قبضت يده ومنعت حركة رأسه لذهب ثلثا كلامه[5] ومن ذلك قول العباس بن أحنف :

فقلت لها يا فوز هل لي إليكم ... سبيل فقالت بالإشارة : أبشر [6]

وهكــذا يــرى الجــاحظ أن حســن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان، مع الذي يكون مع الإشارة من الدل والشكل والتفتل والتثني وادعاء الشهوة [7] .

ويــرد الجــاحظ علــى مــن عد الإشارة نوعاً من العجز عن امتلاك ناصية الألفاظ ، وعيباً وخروجاً عن دائــرة البــيان الراقــي ، وأشار إلى رأي أبي شمر – أحد أئمة القدرية المرجئة – الذي كان يعارض استعمال المــتكلم للإشــارة ، ويــتهم مســتعملها بالعجــز عن التعبير يقول : " وكان أبو شمر إذا نازع لم يحرك يديه ولا منكبيه ،ولم يقلب عينيه ، ولم يحرك رأسه ، حتى كأن كلامه إنما يخرج من صدغ صخرة ، وكان يقضي على

١- فن الخطابة لديل كارنيجي ، ترجمة رمزي يس وعزت فهيم ط: دارالفكر ١٩٨٥م.ص١٦٦ ومابعدها

٢- جمع مئلاة وهي خرقة تمسكها المرأة عند النوح .

٣- البيان والتبيين : ١/١٧ ، ١١١

٤ – البصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي ١/٢١٩

٥ – البيان والتبيين : ١/١١٩ ، ٣/١١٧

٦ – ديوان العباس بن أحنف ١١٩

٧ – البيان والتبيين : ١/٧٨ ، ٧٩ – دل المرأة : غزلها وغنجها ، والتفتل : الاختيال ، والتثني : التكسر في المشي .

صاحب الإشارة بالافتقار إلى ذلك ، وبالعجز عن بلوغ إرادته ، وكان يقول : ليس من حق المنطق أن تستعين عليه بغيره ، حتى كلمه إبراهيم بن سيّار النظّام عند أيوب بن جعفر ، فاضطره بالحجة ، وبالزيادة في المسألة حتى حرك يديه ، وحلّ حبوته ، وحبا إليه حتى أخذ بيديه " .[1]

ويضيف الجاحظ بهذا الملمح حقيقة جديدة تتصل بالجانب النفسي من الإشارة ، وهي تلك الإشارة التي تصدر عن المتكلم في موقف المواجهة ، حيث تكون النفس مفعمةً بالانفعال ، وتكون الإشارة عندئذ تنفيساً عن التوتر الداخلي الناشئ عن شدة الانفعال .

وهذا ما نبه إليه الجاحظ حين احتدم النقاش بين أبي شمر وإبراهيم بن سيّار النظّام ، وأخذ إبراهيم ينازع أبا شمر منازعة الأكفاء ، ويجانبه مجانبة الخصوم، يحدث عند أبي شمر ذلك التوتر الداخلي والانفعال الناجمان عن المواجهة ، مما حدا به إلى التخلي عن مبدئه الخاص بعدم الاستعانة بالإشارة ، فنجده قد حرك يديه ، وحل حبوته ، وحبا إلى إبراهيم حتى أخذ بيديه ، وهو الذي كان إذا نازع لم يحرك يديه ولا منكبيه ، ولم يقلب عينيه ، ولم يحرك رأسه حتى كأن كلامه إنما يخرج من صدغ صخرة .

ولقد أثبتت الدراسات النفسية الحديثة ارتباط التعبيرات الجسمية بعواطف الإنسان ومشاعره وانفعالاته ، في مجال الرد -كذلك- على من زعم من العلماء المعاصرين من أن الإكثار من استخدام الحركة الجسمية أثناء الكلام ينم عن فقر في الإلمام بمفردات اللغة ، فيستعين المتكلم بالحركة الجسمية[2] .

ومن خلال هذا العرض الموجز لظاهرة الإشارة عند الجاحظ يتبين لنا أنه كان رائداً من رواد البلاغة العربية في اهتمامه بالإشارة ،غير أنه خلف من بعده بلاغيون لم يتوقفوا طويلاً أمام تلك المساهمات البناءة ، واضطرب المصطلح على أيديهم ، وكنا نتوقع منهم بلورة الفكرة ، وبسطها بدلاً من الدوران حولها من بعيد ، ومن أولئك الذين تاهت " الإشارة " على أيديهم : "قدامة بن جعفر" ، و" ابن رشيق "، و " ابن أبي الاصبع" ، و" ابن حجة الحموي وغيرهم كثيرتحولوا بها عن مجراها الصحيح .

أما الإشارة عند قدامة فقد عدها نوعاً من أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى، وعرّفها بقوله : " أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها ، أو لمحة تدل عليها " [3] ودار في هذا الفلك معظم البلاغيين العرب ،وأدخلوا كل مااستعذب من الشعر ، وكل مالطف ودق معناه في باب الإشارة كما فعل الكلاعي والعسكري والباقلاني وابن سنان الخفاجي ،حتى عبد القاهر الجرجاني ،وهو من هو لم يتنبه إلى الإشارة كما ذكرها الجاحظ وسبح في نفس التيار[4] ،ولم يخرج المتأخرون عما ذكره قدامة عن الإشارة بل أرجعوها إليه ،

---

1 – البيان والتبيين للجاحظ ٩١/١ .

2 – أنظر : الإشارات الجسمية ، د. كريم حسام الدين / ٤٦ ، ودراسات في علم اللغة ، د. فاطمة محجوب /١٠٥ ، ١٠٦

3 – نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، ص : ١٥٥ تحقيق : بونيباكر –ط :لندن ١٩٥٦م.

٤–انظر : إحكام صنعة الكلام للكلاعي الإشبيلي تحقيق :د.محمد رضوان الداية –ط :بيروت ١٩٦٦ م. ص ٨٩، والصناعتين لأبي هلال العسكري- دارإحياء الكتب المصرية ١٩٥٢م ص٣٤٨ وإعجاز القرآن للباقلاني –تحقيق السيد أحمد صقر– دار المعارف بمصر ١٣٦– وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجي – تحقيق عبد المتعال الصعدي –القاهرة ١٩٥٣م ص٢٤٣ ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني تحقيق :د.محمد رضوان الداية ط: دار المكتبة- سوريا ص٢٣٧.

وذكروا أنها من مستخرجاته[1] ولم يشذ أحد سوى ابن رشيق الذي خلط في بداية حديثه بين دلالة الصورة البيانية كما فعل قدامة غير أنه في نهاية كلامه عنها تنبه إلى حقيقتها وذلك في معرض رده على من زعم أن الإشارة معيبة كأنها حشو واستعانة على الكلام نحو قول أبي نواس :

قال إبراهيم بالما ... ل كذا غربا وشرقاً

فزعموا أن قوله (كذا) حشو وعجز عن اللفظ الدال على الإشارة وينتصر ابن رشيق لأبي نواس ولدلالة الإشارة فيقول : " ولم يأت بها أبو نواس حشواً ، ولكن شطارة وعبثا بالكلام ، وإن شئت قلت : بيانا وتثقيفاً ، كما قال رسول الله – صلى الله عليه وسلم – لعبد الله بن عمرو بن العاص " وكيف بك إذا بقيت في حثالة من الناس قد مرجت عهودهم وأماناتهم ، واختلفوا فكانوا هكذا ؟ وشبك بين أصابع يديه " ولا أحد أفصح من رسول الله – صلى الله عليه وسلم – ولا أبعد كلاما منه من الحشو والتكلف " . [2]

وبهذا الكلام يرفع ابن رشيق عن دلالة الإشارة إصرها ، ويحررها من اضطرابها ، ويبرز أهميتها في تشكيل المعنى ، وأنها تجمع من المعاني ما لا يكاد اللفظ يقوم به ، ويذكر ابن رشيق : " أن معاوية أقام الخطباء لبيعة ولده يزيد ، فقام رجل من ذي الكلاع فقال : هذا أمير المؤمنين ، وأشار بيده إلى معاوية ، فإن مات فهذا .. وأشار بيده إلى يزيد ، فمن أبى فهذا ، وأشار إلى السيف ، ثم قال :

معاوية الخليفة لا نماري ... فإن يهلك فسائسنا يزيد

فمن غلب الشقاء عليه جهلا ... تحكم في مفارقه الحديد [3]

ثم يتابع ابن رشيق كلامه زيادة في تأكيد تراجعه عن كلامه الأول ، يقول : " وقد جاء أبو نواس بإشارات أخر لم تجر العادة بمثلها ، وذلك أن الأمين بن زبيدة قال له مرة : هل تصنع شعراً لا قافية له ؟ قال : نعم . وصنع من فوره ارتجالا :

ولقد قلت للمليحة قولي ... من بعيد لمن يحبك ... " إشارة قبلة "

فأشارت بمعصم ثم قالت ... من بعيد خلاف قولي ... " إشارة لا لا"

"فتنفست ساعة ثم إني ... قلت للبغل عند ذلك ... " إشارة امش"

فتعجب جميع من حضر المجلس من اهتدائه ، وحسن تأتيه ، وأعطاه الأمين صلة شريفة " [4] .

ولا شك أن تعبير أبي نواس جاء قمة في البيان لأنه لو عبّر عن إشارته بلفظ لاحتاج إلى ألفاظ كثيرة .

١- انظر:نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري ١٤٠/٧٠ ، وعروس الأفراح للسبكي ط: القاهرة سنة ١٩٣٧ والمنزع البديع في تجنيس أساليب البديع للسجلماسي

٢- العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، مطبعة حجازي بالقاهرة ، سنة ١٩٣٤ ، ص: ٢٧١

٣- السابق نفسه: ٣١٠

٤- نفسه.

وابن رشيق بهذا الاستشهاد الدقيق يهتدي إلى حقيقة المصطلح ، وأن الإشارة تؤخذ من حركة اليد ، سواء صاحبت اللفظ أم استقلت عنه ، وهو بذلك يفسح الطريق أمام من جاء بعده ليأخذ دوره في تطوير مصطلح الإشارة ومن هؤلاء :

ابن أبي الاصبع :

الذي عقد باباً للإشارة يمثل مرحلة من مراحل تطور المصطلح على يديه،إذ يعلق على وصف هند بن أبي هالة لرسول الله -صلى الله عليه وسلم- بقوله : " فوصفه ببلاغة اليد ، كما وصفه ببلاغة اللسان، يعني أنه يشير بيده في الموضع الذي تكون فيه الإشارة أولى من العبارة ، وهذا حذق بمواضع المخاطبات .. وينتقل ابن أبي الاصبع إلى شرح كلام الواصف لرسول الله -صلى الله عليه وسلم- ويختم شرحه بقوله : " فأعلمنا هذا الوصّاف أنه – صلى الله عليه وسلم – كان سهل الإشارة ، كما كان سهل العبارة " [(1)] .

ومما ينبغي الإشارة إليه أن " ابن أبي الاصبع " فرّق بين الوحي (الإشارة) والرمز والإيماء بقوله : " إن المتكلم في باب الوحي والإشارة ، لا يودع كلامه شيئا يستدل منه على ما أخفاه ، لا بطريق الرمز ولا غيره ، بل يوحي مراده وحياً خفياً ، لا يكاد يعرفه إلاّ لحذق الناس ، فخفاء الوحي والإشارة أخفى من خفاء الرمز والإيماء ، وهو أظهر من باب الرمز " [(2)] . ومع هذه الإضافات المضيئة لابن أبي الاصبع في قدرة الإشارة على حمل المعاني ، وتكوين الدلالات ، إلاّ أنه في استشهاده جاء مبعداً عما ذكر . وتتطور دلالة الإشارة على يد .

ابن حجة الحموي :

الذي علل لتسمية المصطلح بهذا الاسم في قوله : " إنه إشارة المتكلم إلى المعاني الكثيرة بلفظ يشبه لقلته واختصاره بإشارة اليد ، فإن المشير بيده يشير دفعة واحدة إلى أشياء لو عبّر عنها بلفظ لاحتاج إلى ألفاظ كثيرة " .

ويشترط ابن حجة لصحة دلالة الإشارة بقوله: " ولا بد في الإشارة من اعتبار صحة الدلالة، وحسن البيان مع الاختصار، لأن المشير بيده إن لم يفهم المشار إليه معناه ، فإشارته معدودة من العبث ". وذكر أن من الإشارة ما يوصف بالسهولة، ومنها غير ذلك، فقال: " وكان -صلى الله عليه وسلم- سهل الإشارة كما كان سهل العبارة، وهذا ضرب من البلاغة يمتدح به ... ثم ينتقل فيقسم الإشارة قسمين " قسم للسان وقسم لليد. [(3)]

وبالرغم من تطور مصطلح الإشارة على يد ابن حجة في المجال النظري ، غير أنه عند التطبيق يجري مجرى " قدامة بن جعفر " ، ومما يؤسف له أننا لم نجد له شاهداً واحداً لقسمه الآخر والأهم للإشارة باليد .

---

١ – تحرير التحبير لابن أبي الاصبع ، تحقيق د. حفني شرف ، ط : المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، ص : ٢٠٠ ، ٢٠٢

٢– بديع القرآن لابن أبي الاصبع ، تحقيق د. حفني شرف ، ط:دار نهضة مصر ص٢٢٦

٣ – أنظر : خزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي ، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر ، بيروت ، ص : ٣٥٧ وما بعدها .

وإذا كان البلاغيون المتأخرون قد أسهبوا في التنظير لمصطلح الإشارة ، وقصّروا عند التطبيق ، فقد تناول الأدباء هذا المصطلح ، وخصّوه بمزيد من العناية والاهتمام في شواهدهم الشعرية ، وعلى رأسهم "الأصفهاني" :

الذي فطن إلى دور الإشارات الجسمية في التواصل بين المحبّين ، وبصفة خاصة إشارات العين ، والحواجب والفم والبنان ، ومن ذلك قول الشاعر :

وإذا التقينا والعيون روامق صمت اللسان وطرفها يتكلم

ويقول آخر : إشارة أفواه وغمز حواجب وتكسير أجفان وكف تسلم

ويقول ثالث : بنان قد تشير إلى بنـــان تجاوبنا وما يتكلمـــان [1]

ولعـــل حديـــث "الأصـــفهاني" عن الإشارات والحركات والهيئات الجسمية للعاشقين ، يقودنا إلى مصدر آخـــر يعالج عاطفة الحب ، ويشير إلى لغة المحبين التي تعتمد اعتماداً كبيراً على الإشارات والحركات الجسمية، هو " طوق الحمامة " لابن حزم :

ويفطـــن ابـــن حـــزم إلـــى دور الإشـــارات الجسمية في التواصل بين العاشقين فيقول: " إن أهل الوصل والمحـــبة يلجأون للتعريض إما بلفظ أو بهيئة الوجه والحركات [2] ، ونجده يهتم بصفة خاصة بإشارات العين في الـــباب التاســـع الـــذي يحمل عنوان " باب الإشارة بالعين " ويذكر أن هذه الوسيلة للتواصل بين المحبين تأتي بعد الـــتعريض بالقول ، إذا وقع القبول والموافقة ، ويأخذ في عد المعاني ، أو الدلالات المختلفة للإشارة بالعين قائلاً : " فالإشـــارة بالعيـــن بها يقطع ويتواصل ، ويوعد ويهدد ، وينتهر ويبسط ويؤمر وينهي ، وتضرب بها الأوعاد، وبها يكون المنع والعطاء والسؤال والجواب والتنبيه على الرقباء ... " [3] .

ويســـتطرد ابـــن حزم قائلاً : " ولكل واحد من هذه المعاني ضرب من هيئة اللحظ لا يوقف على تحديده إلا بالـــرؤية ، ولا يمكـــن تصويره ولا وصفه إلاّ بالأقل منه وأنا واصف ما يفسر هذه المعاني : فالإشارة بمؤخرة العيـــن الواحـــدة : نهـــي عـــن الأمر ، وتفتيرها : إعلام بالقبول ، وإدامة نظرها : دليل على التوجع والأسف ، وكســـر نظـــرها : آية الفرح ، والإشارة إلى إطباقها : دليل على التهديد ، وقلب الحدقة إلى جهة ما ، ثم صرفها بســـرعة : تنبيه على المشار إليه ، والإشارة الخفية بمؤخرة العينين كلتيهما سؤال ، وقلب الحدقة من وسط العين إلى المؤق بسرعة : شاهد المنع ، وترعيد الحدقتين من وسط العينين :

نهـــي عـــام ، وســـائر ذلك لا يدرك إلاّ بالمشاهدة [4] . وما أحوجنا إلى تسجيل هذا الإبداع وضم بعضه إلى بعض في معجم خاص بدلالة الإشارة عند الشعراء العرب . ونلتقي بأديب آخر هو :

1- كتاب الزهرة لمحمد بن داود الأصفهاني. تحقيق د.ابراهيم السامرائي ط:دار الشعب ١٩٨٢م.ص:٢٤٧
2- ابن حزم ، طوق الحمامة ص : ٢٤٦، تحقيق د.الطاهر أحمد مكي .ط:دار الهلال المصرية .
3- المصدر نفسه ص: ٢٤٦.
4- نفسه ص٢٤٧ومابعدها.

أبو حيان التوحيدي:

ويصـــور لــنا "أبـــو حيان التوحيدي" في بعض مواضع من كتابه " الإمتاع والمؤانسة" "مجالس الغناء ، والإشـــارات الجســمية التـــي تصاحب غناء المغنيين، وإعجاب المستمعين لهم "، فهذه سندس جارية ابن يوسف التـــي إذا اندفعـــت وغنـــت تشـــاجت وتدللت وتفننت وتفتلت وتكسرت ، وهذا بهلول المغني يزلزل الدنيا بصوته الناعم ، ونغمته الرخيمة ، وإشاراته الخالبة وحركاته المدغدغة . " [1]

وقـــد يتســـاءل البعض ، وإذا كان البلاغيون اللاحقون للجاحظ قد قصروا في تعميق المصطلح ، واكتفوا بمجـــرد التنظـــير في إيجاز شديد ، فلماذا استحقوا إذن أن يدخلوا في منهاج البحث ، وقد كان من الأجدر تخطيهم ، وهـــذا ســـؤال وجيه، أجيب عليه بأن المتأخرين عن الجاحظ في ترديدهم لآراء السابقين دون إبداع أو تلخيصهم المكـــثف، يمـــثلون مـــرحلة مـــن مراحل الركود البلاغي ، حيث وقع بعضهم في قبضة الآخر وتحت سيطرته ، والتأثر به كل التأثر، مما أفقدهم شخصيتهم العلمية ، واكتفوا بترديد آرائهم دون أن يتركوا عليها بصماتهم .

علـــى أنتـــي أردت بهـــذا المبحـــث إبراز ما للعرب من مساهمات بناءة في مصطلح الإشارة ، واخترت بعضـــاً مـــنهم مـــن بـــاب التمثيل لا من باب الإحاطة الكاملة ، وذلك لأنني قصدت إثارة القارئ العربي لما في تـــراثه مـــن كنوز ثمينة إذا ما كشف الغطاء عنها وضعت في مجال الجهود العالمية في هذا الحقل البلاغي الذي يعتبر من أبرز الحقول العالمية حداثة ، نظراً لارتباطه بالأسلوبية الحديثة عند الغربيين [2] .

والآن وقد بلغ هذا المبحث غايته فإننا نستطيع أن نستخلص منه عدة حقائق أهمها:

١. بأن ظاهرة الإشارة (التعبير بأعضاء الجسم) كانت أصيلة في نفوس العرب الأولين ، ومتأصلة في كلامهم .
٢. إن الإشارة تكون باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب .
٣. لكل إشارة دلالتها ، كما أن لكل لفظ دلالته الخاصة ، فقد تفيد الإشارة التهديد والوعيد أو الزجر والتحذير .
٤. تكتســـب كـــل إشارة دلالتها مثل الألفاظ من خلال السياق الذي تستعمل فيه ، وقد تحقق دلالات مختلفة لا يحققها اللفظ .
٥. تصدر الإشارة عن أعضاء الجسم ، كما يصدر الكلام عن أعضاء النطق .
٦. تكـــون الإشـــارة عـــن عضـــو واحد منفرد ، أو عضوين من أعضاء الجسم، كما قد تكون بعضو جسمي بالتعاون مع شيء آخر كالعصا أو السيف.

---

1 – الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ، شرح أحمد أمين وأحمد الزين ، ط: لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٥٣ ، ٢/١٧٣

٢- إشارات اللغة ودلالة الكلام . موريس أبو ناصر ، دار التراث للنشر ، لبنان سنة ١٩٧٩، ص ٣٧

٧. تنوب الإشارات الجسمية عن الكلام في بعض المواقف الخاصة .

٨. تأتي الإشارة أحياناً للتنفيس عن التوتر الداخلي للناشئ عن شدة الانفعال

٩. تصاحب الإشارات الجسمية الكلام لتوضيحه أو تأكيده ، أو التأثير في الجماهير، كما في الخطابة.

١٠. لقد فطن العرب إلى أن عملية التواصل لا تعتمد فقط على اللغة بصفتها الأداة الرئيسة لهذا التواصل ، بل تعتمد أيضاً على ما يصاحبها من إشارات وحركات جسمية وإن المتأمل لما ذكره بلاغيو العرب عن الإشارة يجد رابطة نسب قوية بين ما ذكروه ، وما وصل إليه علم الأسلوبية الحديث في أوربا وأمريكا وعرف بأسماء شتى منها علم : " العلامات " أو علم " الكينات " أو " السيمولوجيا "[1] أو السيميائيات .

وهذا ما سنلقي عليه الضوء في المبحث التالي .

- السيميولوجيا : هو العلم الذي يدرس بنية الإشارات ووظائفها الداخلية والخارجية .

المبحث الثاني :

ظاهرة الإشارة في الدراسات الأسلوبية الحديثة

إذا حاولنا تتبع هذه الظاهرة لدى الأوربيين فسوف نجد أن اهتمامهم بها جاء مبكرا ، لأنها ارتبطت عندهم بعلوم مثل علم الفراسة وعلم النفس والانثروبولوجيا ، كما ارتبطت أيضاً بفنون مثل فن الرقص والتمثيل الصامت والخطابة ، مما يؤكد أن استعمال الإشارات الجسمية ظاهرة فطرية موجودة لدى كل الشعوب ، وليست قاصرة على العرب وحدهم .

ويعتبر "داروين" الرائد الأول الذي لفت النظر منذ بداية القرن التاسع عشر إلى أهمية الحركات الجسمية، أو " لغة الإشارة " إذ يعتبر الإشارات الجسمية ثاني الصور التعبيرية لدى الطفل – بعد الصراخ – والتي تتحول تدريجياً إلى إشارات ذات دلالات مختلفة ، وتكون وسيلة التواصل الأول بينه وبين أمه " [١]

وتوالت الدراسات الأوربية المهتمة بالعلاقة بين ا لكلام والحركة ودورهما في التواصل وأطلقوا عليها مصطلحاً جديداً Kinescis وهو مشتق من اللفظ اليوناني Kinesis بمعنى الحركة ، ويعني المصطلح دراسة الحركات والإشارات الجسمية ، وتعبيرات الوجه بصفتها أداة للتوصل مصاحبة للكلام.

وأول من اهتم بهذا الأمر اهتماماً جاداً فهو العالم الانثربولوجي الأمريكي الدكتور / " راي بيردوسل " في كتابه : " مدخل إلى علم الكينات " . وكان المنطلق الذي بدأ منه " بيردوسل " هو أن اللغة بوصفها نظام لا تحدث منفردة، وإنما يصحبها عادة نظم أخرى ، وأحد هذه النظم هو الحركة الجسمية التي منها ما يؤدي باليد الواحدة ، أو اليدين معا ، ومنها ما يتصل بالأصابع ، أو ما يعبر عنه العلماء بـ " سلوك اليدين " ... وأخذ يعدد سلوك أعضاء الجسم من الوجه والعينين والرأس حتى القدمين .. وأعلن أن لكل حركة جسمية دلالة خاصة محدودة [٢] . وهذه لفتة مضيئة من المؤلف : " لأنه بقدر ما تكون الإشارات قابلة لأن تترجم إلى دلالات تتبادل مع بعضها البعض ، يتحقق للمتلقي ثقافة اتصالية رفيعة " [٣]

ثم اتخذت " السيمولوجيا " اتجاها آخر على يد " فرديناند دي سوسور " في كتابه " دروس في اللسانيات العامة " الذي يعتبره كثير من الدارسين نقطة تحول في مجال دراسة ظاهرة الإشارات الجسمية ، وبداية الدرس المنظم لها ، كما تعتبر دراسته خلاصة للأبحاث التي قام بها سابقوه أمثال: "بيردوسل" و "جورج تريجر" و "هنري سميث" ، وذلك لكونه نظر إلى "السيميولوجيا" أو "السيميائيات" بمنظار لساني، وليس بمنظار فلسفي، مما جعل أفكاره فيها محددة، لأنه تطرق إليها أثناء حديثه عن الإشارة اللغوية فقط ، فاللغة – طبقاً لاعتقاده –نظام إشاري يعبر عن الأفكار... وبذلك يمكن مقارنته بالنظام الكتابي، وبالنظام الألف بائي للصم والبكم، وبالنظام الإشاري العسكري..." [٤]

---

١ – ارتقاء اللغة عند الطفل ، ص : ٧٤

٢ – أنظر : دراسات في علم اللغة د. فاطمة محجوب : ١٦٧ والإشارات الجسمية ، ص : ٦٧

٣– سيمولوجيا المسرح والدراما ، د. نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول /٢٤٩/ المجلد الثاني ، العدد الثالث ، القاهرة ، سنة ١٩٨٢م .

٤ – فصول في علم اللغة العام ، تأليف ف . دس سوسور / ترجمة أحمد نعيم الكراعين / ط : دار المعرفة ص٢٧٩

ولم يتجاوز إسهام " دي سوسور " ما ذكره من أفكار ، وبالرغم من ذلك ، فإن هذه الأفكار لعبت دوراً مهماً في إرهاص التأملات التي كانت تحيط بهذا العلم ، ولا سيما تعريفه للإشارة والدال والمدلول ، مما لفت أنظار السيمولوجيين لمتابعة الفكرة بالبحث والتمحيص .

ونلتقي بعد " سوسور " بالفيلسوف الألماني " كاسيرو " الذي طرح عدة مبادئ " للسيمولوجيا " من أهمها: أن اللغة ليست هي الأداة الوحيدة التي تقوم بهذا الدور الإيصالي بين الناس، وإنما هناك أنظمة إشارية أخرى تشاركها المهمة نفسها . ويتميز " كاسيرو " عمن سبق بهذه السمة المحددة التي تحكم الأنظمة الإشارية، ويجمع في مساهمته بين الفلسفة والعلم مما أثر تأثيراً قوياً على الذين أتوا بعده .

أما النموذج الرائع الذي احتذته السيمولوجيا الحديثة في تحليلاتها العلمية ، فهو العالم الأمريكي " موريس " الذي قدم التعريفات المحددة لهذا العلم، وميز بين الأبعاد الدلالية ، والأبعاد التركيبية ، والأبعاد الوظيفية للإشارة، فطبقاً لرأيه – فإن العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية هي علاقة تركيبية ، أما العلاقة بين الإشارة ومستعمليها فهي علاقة وظيفية . (1)

وتدخل الإسهامات البنيوية في حقل " السيمولوجيا " فتدخل ضمن إطار اللسانيات البنيوية التي قام بها اللسانيون الأوربيون أمثال : " جاكبسون " و "مسفيلد " ، واللسانيون الأمريكيون أمثال : " سابير " و " ديلو سفليد " . ولقد راعت اللسانيات البنيوية الجوانب " السيمولوجيا " ، وحاولت أن تحدد النظام اللغوي ضمن الأنظمة الإشارية الأخرى ، التي لها الحق في الوجود ، وأكدوا على أن اللسانيات ليست إلاّ جزءاً من العلم العام للإشارات(2).

أما الفن والأدب فقد كان لهما دور كبير في تطوير " السيمولوجيا " الحديثة على يد العالم " موكارفسكي " في مقال له اقترح فيه تدريس الفنون كلها في إطار " السيمولوجيا " ، ذلك لأن الفن – من وجهة نظره – إشارة ، وهذه الإشارة لا تكتسب أهميتها لكونها أداة إيصالية للمعنى ، وإنما لكونها أداة جمالية، فبجانب كل إشارة جمالية يفرزها فن من الفنون ، أو أدب من الآداب (الموسيقي – الرسم – الشعر ... الخ) – هناك إشارة إيصالية توصل المعنى ، وبهذا فإن الإشارة الفنية تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى وتوصيله .

ولا تعدو أفكار " موكارفسكي " حول ربط الفن " بالسيمولوجيا " إلاّ صياغة جديدة لما أشارت إليه كثير من المصادر القديمة من أن الاهتمام بالتعبير الجسمي قد بدأ لدى اليونان والرومان بظهور فن التمثيل الصامت، الذي ساد في القرن السادس عشر ، ولقي تشجيعاً من الجمهور، بجانب التمثيل الناطق ، والذي كان يستخدم الممثلون فيه ملامح وجوههم وأيديهم وأصابعهم ، للتعبير عن معان مفهومة ومألوفة لديهم ، والأمر نفسه في فن الرقص قديماً وحديثاً .

---

1 -علم الإشارة "السيمولوجيا" تأليف "بترجيرو" ترجمة :منذر عياشي ، ط:طلاس للدراسات والترجمة والنشر ١٩٨٨م، ص:١٦ .

2 البنيوية وعلم الإشارة تأليف : ترنس هوكز ، ترجمة :مجيد الماشطة ص:١١٣.

وأهم ما يميز محاولة " موركارفسكي "كونه ميز بين نوعين من الإشارات :

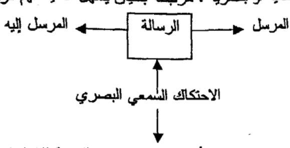
النوع الأول : الإشارات اللغوية : وهي التي تقوم بدور توصيل المعنى فقط .

والنوع الثاني : الإشارات الفنية : وهي التي تشارك الإشارات اللغوية في فرز المعنى، وتوصيله جمالياً.

ولقد نشأت حركة نقدية متطورة ، كانت نتيجة طبيعية لهذه الأفكار "السيمولوجية " الحديثة ، وما ظهور مجلة " السيميائيات " إلا دليل قوي على علمية هذا الحقل ، واستقلاليته في الوقت نفسه [1] لتؤدي الإشارة وظيفتها المنوطة بها .

وتتجلى وظيفة الإشارة عند الغربيين في الدراسات الأسلوبية الحديثة في إيصال الأفكار بواسطة الرسالة ، وهذا يستلزم موضوعاً ، أو شيئاً نتكلم عنه ، كما يستلزم مرجعاً وإشارات ، وأيضاً يستلزم أداة توصيل، وكذلك يفترض وجود مرسِل ومرسّل إليه ، ذلك لأن الغرض من الإشارة هو التواصل [2] ، فالإشارة كما يقول : الأوريون- تريد أن تقول شيئا ، ولكن لايمكنهاأن تقول هذا الشيء ، إذا لم يوجد شخص مايتقبلها أو يستجيب لما يريد أن تقول.... وإذالم تكن هناك استجابة من طرف مستقبل فإنه لايمكن أن يحدث هناك دلالة أو معنى ... فنظرية الإشارات لابد أن تدخل ضمن نظرية أشمل ، هي نظرية المعنى ، التى لاتتم إلا عبر التواصل .

ويرسم " جيرو " مخططاً للتواصل ، يقوم على أساس أن الكلام رسالة يبعث بها المرسل إلى المرسل إليه (لاقط) بواسطة قناة قد تكون سمعية أو بصرية ، مرتبطة بسياق يسهل عملية فهم الرسالة ضمن حدود النص .



وتؤدي الرسالة ضمن حدود النص أهم وظيفة لها وهي الرغبة الإرادية في التواصل : " والتواصل من وجهة نظر – أنور المرتجى –هو أن نبلغ معلومات من مرسل (أ) يؤثر في (ب) بواسطة إشارات ... إن الإشارات الصادرة من طرف المرسل لها هدف هو الإشباع الذي له تأثير على سلوك المتلقي [3] لتأكيد تلاحمه مع المجموع .

ولكي تكون هناك إشارة ، يجب على المتلقي أن يشعر بما حاول المرسِل أن ينقله من إرساليته، أي أن الوعي بالتواصل يجب أن يكون حاضراً عند المرسِل ، ليشد انتباه المتلقي واهتمامه ، وليتأكد من أن المرسِل يهمه الأمر، وليست الإشارة عملية عبثية مملة.

١–انظر: مقدمة في علم الإشارات ضمن كتاب :" السيمولوجيا " لجيرو د.مازن الوعر،ص١٨ .

٢–سيميائية النص الأدبي .أنور المرتجى / ط: الدار البيضاء ١٩٩٨م ، ص٦ وعلم الإشارات لبيتر جيرو ص:٢٩

٣–المصدر نفسه : ص١٣

ويؤكد " جيرو " – كذلك – على أن المتلقي يشعر بحاجة ماسة للإيصال مع المرسل ، وهو إيصال انتباهي بحت ، ولا يكون فيه للكلمات والحركات والسلوك من هدف سوى تأكيد واستمرار الإيصال ، فهو يعطي للمتحادثين شعوراً بأنهم يعيشون على إيقاع واحد ، وبأنهم يشكلون شيئاً واحداً.

والعلامة " الإشارة " عند " ترنس هوكز " تهدف إلى تنشيط الموضوع وتحفيزه ، وتوصيل المعلومات، أما عند " جيرو " فالهدف من الإشارة هو : التنبيه والتأكيد ، أو الإبقاء والتواصل .

وخلاصة الأمر أن الدراسات الأسلوبية توظف إشاراتها من أجل التواصل البصري ، المتمثل في الفنون البصرية مثل نظام الخط والكتابة والرسم والنحت، وللتواصل السمعي – كذلك – المتمثل إلى جانب الكلام في الموسيقي والغناء ، كما يعتمد التواصل لديهم على أشياء خارجة عن جسم الإنسان ، وتتمثل في الأشياء التي يستعملها الإنسان كالملابس والحلي وبعض الأدوات التي تستعملها المجتمعات في أغراض مختلفة تحمل دلالات متباينة مثل المنديل والمسبحة والمروحة ، والمظلة والعصا ، والصوت والسيف والخنجر وغير ذلك[1] ، ومن هذا النوع عند العرب ماذكره الجاحظ أن حمل المتكلمين للعصا والمخصرة دليل على تأهبهم للخطبة ، أو توقعاً لبعض ما يوجب حملها[2] .

ولعل أثرى الإسهامات في مجال السيميائ ة هي تلك التي جاء بها العالم والفيلسوف الأمريكي "بيرس " الذي يعرف الإشارة بأنها تعني لشخص ما شيئا ما في إتجاه ما – كما أن الإشارة ليست إشارة حتى تترجم نفسهاإلى إشارات أخرى ،فيتطور معناها وتصبح أكثر إكتمالا.

ويقسم "بيرس" الإشارة إلى ثلاثة أقسام : ١. الأيقونة : وهي إشارة قائمة على التماثل او التشابه بين الإشارة ودلالتها مثل : الصورة وصاحب الصورة الذي تشير إليه ، أو التمثال.... ٢. المؤشر : وهي إشارة تكون فيها العلاقة بين الإشارة والمشار إليه علاقة اتصال ، أوسببية مثل الدخان الذي يشير إلى وجود نار ،أوالوجه الشاحب الذي يشير إلى المرض. ٣. الرمز: وتكون فيه العلاقة بين الإشارة و المشار إليه علاقة اعتباطية كاللغة ،ونظم التخاطب والإيماء التي يتفق عليها شعب ما أو قبيلة ما [3] .

حقا لقد كان الغربيون أكثر دقة في تحديد الأنظمة الدلالية غير اللفظية التي يتوسل بها الإنسان للتواصل إذ عددوا الأنظمة العضوية التي تعتمد على جسم الإنسان ، وذكروا منها : الإشارات الجسمية والحركات والأوضاع الجسمية ، والتجاور أي استعمال المتخاطبين للمسافة التي يسمح العرف بها لتجاور جسميهما – والتواصل اللمسي والشمي والذوقي وغير ذلك .

هذا ... وإن حقل علم الإشارات أو " السيمولوجيا " لدى هؤلاء الغربيين واسع جداً ، لا يمكن أن نسبر غوره في مثل هذه العجالة من البحث ، ولكني حاولت أن أقدم بإيجاز أهم خصائص النظام " السيمولوجي " بصفة عامة ، والتي أوجزها فيما يلي :

١- الإشارات الجسمية :٢٨-٢٩

٢- أنظر من الدراسة،ص ٧

٣ النقد الأدبي في القرن العشرين لكيم نيو تن. ص١٢٠

١ـ ليست اللغة هي النظام الوحيد الذي يستعمله الإنسان للتواصل مع غيره، فهناك أنماط سلوكية غير لغوية تصاحبها وتدعمها مثل الحركة الجسمية ، والتجاور أو التلامس الذي قد يحدث بين المتخاطبين ، ودور ذلك كله في تقرير عملية التواصل .

٢ـ إن الحركات الجسمية ما هي إلاّ شفرة يمكن حل رموزها ، ويؤخذ منها المعنى .

٣ـ لكل عضو من أعضاء جسم الإنسان سلوك خاص به ، من الجذع حتى القدمين ، كما أن لكل حركة دلالة خاصة بها .

٤ـ تحدث الحركة أو الإشارة بغية الاتصال مع الذات ، أو الاتصال بالغير.

٥ـ أهم ما يميز الإشارات هو الرغبة الإرادية في التواصل .

٦ـ ليست اللغة هي الوسيلة الاتصالية المهيمنة على الكائنات البشرية ، ولكنها تتصل بوسائل لا لفظية ، وبطرائق لا لغوية .

٧ـ يتميز النظام السيمولوجي باستخدام حاسة السمع والبصر .

٨ـ تستخدم الإشارة ليقر المتلقي بالرسالة .

٩ـ تمثل الإشارة المكانية والبصرية إلى أن تكون تمثالية في طبيعتها كالرسم والنحت وفن العمارة .

١٠ـ إن الإشارة هي شيء مرئي يبلغنا عن شيء آخر .

وبعد ... فمن خلال دراستنا لظاهرة الإشارة في التراث العربي ولدى الغربيين، نلاحظ أن هناك تشابهًا كبيرًا بين الأسلوبية الحديثة وما ذكره البلاغيون العرب ، وكأن الظاهرة خرجت فيما بينهما من مشكاة واحدة ، فالحقائق التي استخلصناها من تراثنا العربي تطابق من حيث موضوعاتها تلك الموضوعات التي تناولها علم " السيمولوجيا " الحديث .

وتمدنا بمادة غزيرة تمكننا من التطبيق والمقارنة ، ذلك لأن ما ذكره العرب عن الإشارة ينضوي تحت معظم المبادئ السيميائية الحديثة . وسأحاول في هذا الجدول الإحصائي عمل مقارنة بين الإشارة عند العرب وما يقابلها عند الغربيين :

	الإشارة عند العرب	الإشارة في الدراسات الغربية
١	تكون الإشارة باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب ، وبالثوب وبالسيف	كما ، للنطق أعضاء كاللسان ، فللحركة الجسمية أعضاء كالرأس والعينين والفم واليدين ، وقد تؤدي الحركة بالجوارح وحدها ، كما قد تؤدي بجارحة أو أكثر مع شيء من خارج الجسم
٢	قد تكون الحركة دالة على الزجر أو الردع أو الوعيد أو التحذير، كرفع السيف أو السوط .	لكل حركة دلالة كما أنه لكل لفظ دلالة ، وقد تكون الحركة للتوسل كالتربيت على الكتف أو الصدر .

٣	تؤكد الإشارة الكلام وتزيده وضوحاً، وهي شريكة للفظ ، وقد تنوب عنه .	منها الحركات التي تصاحب الكلام لتوكيده أو توضيحه ، ومنها ما تؤدي وحدها، وتحل محل الكلام ، والتي تحددها عادة ثقافة الشعب وتقاليده .
٤	الإشارات ذات صور معروفة .	للحركة – كما للفظ – شكل خاص وبناء محدد .
٥	في الإشارات معونة كبيرة ليفهم الناس فيما بينهم الأمور الخاصة.	من وظيفة الحركة التفاهم بين اثنين والتواصل فيما بينهما .
٦	مبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت .	تستخدم الحركة بدلاً من الكلام حين تبعد المسافة بين المتكلم والمخاطب، أو عند وجود ضجيج كالتلويح باليد عند توديع المسافرين ، والنظام الإشاري لدى البحارة وعمال المطارات .
٧	حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان تنويهاً بأهمية الإشارة في فن الخطابة .	تتناول كتب فن الخطابة أثر الحركة الجسمية على التأثير على الجماهير ، كما تعطي أمثلة لخطباء مشهورين تميزوا باستخدام الإشارات الجسمية.
٨	عاب البعض الإكثار من الحركة الجسمية أثناء الكلام أو الخطابة لأنها دليل على الافتقار والعجز.	يُنصح الخطيب بعدم الاسراف في الحركات والإشارات ، لأنها تهوي بالمتكلم في نظر من يستمع إليه .
٩	تصدر الحركة عند الانفعال ومنازعة الخصوم .	تتصل الحركة بالجانب النفسي للمتكلم .
١٠	ليست اللغة الوسيلة الوحيدة في التواصل، ومن هذا النوع حمل المتكلمين العصا والمخصرة للتأهب للخطبة .	يتمثل التواصل البصري في الفنون البصرية مثل الخط والرسم والنحت وفي الأشياء كذلك ، مثل الملابس والحلي والمظلة وغير ذلك.

مما سبق يتضح لنا أن ظاهرة الإشارة عند العرب لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها عند الغربيين عدا التسمية والاصطلاح فقط ، فهي عند العرب جاءت إشارات متناثرة غير محكمة – باستثناء الجاحظ – واكتفى معظم الدارسين القدامى للظاهرة بالترديد والتكرار والتلخيص ، وكنا نتوقع منهم أكثر من ذلك.

أمـــا الغربيون فقد تناولوا الظاهرة بصورة محكمة ودقيقة ومنظمة ، عمقوها في أبحاثهم ودراساتهم واحد تلــو الآخــر ، وبــنوا على جهود السابقين ، وحللوها تحليلاً علمياً حتى أصبحت الظاهرة علماً حديثا ينسب إليهم هو علم "الإشارة الجسمية" [١] ، أو علم "الكينات" ، أو "السيمولوجيا" أو "السيميائيات".

ولعــل الســبب فــي ذلك هو أن البلاغة الأوربية ورثتها الأسلوبية الحديثة أما البلاغة العربية فلا وريث لهــا حــتى الآن . وبالرغم من هذه الجهود المضيئة في الدراسات الغربية فإن بعض اللغويين الروس يبدى أسفه عــن التقصــير قــائلا: "يا للعار فقد مضى أكثر من ألف عام وما نعرفه عن لغة الحركات لا يزيد إلاّ قليلاً عما كــان يعــرفه الرومانــيون القدماء ، ويستطرد قائلاً: إن المشكلة ترجع برمتها إلى افتقارنا إلى نسق دقيق وملائم لمــا يسمى بالمصاحبة اللغوية وأننا نأمل أن يوفق علم السيمولوجيا بالاشتراك مع علم اللغة والنفس والفسيولوجيا في وضع منهج محكم لتسجيل الحركات والإيماءات [٢] .

ويــأمل البحــث أن يعكــف البلاغيون العرب المعاصرون على تراثنا الأصيل وإعادة صياغته ، وتطويره لمواجهــة الــتحديات، وإثبات الذات ، في عصر لا مجال فيه للكسالى والنائمين . كما آمل أن تستفزهم مثل هذه الاشــعاعات الغربية، وهم قد سبقوا العالم بالاهتمام بهذا الجانب منذ أكثر من أربعة عشر قرنا خلت . أي منذ أن نــزل القــرآن الكــريم وتكلم الرسول العظيم ، بكلام لم يخل من الإشارات الجسمية االعديدة وليس ذلك من قبيل الــنفخ فــي ثــراء أبحاث علمائناالقدامى ،والظهور بمظهر السباق لكل فضل و مفخرة ،ولكن فقط من باب التنبيه إلى ما بلغه الأوائل ،لعله يدفع الأواخر إلى ماهو أكثر فائدة للدرس البلاغي المعاصر.

١- وهو تعبير أو وضع جسمي ، اصطلح عليه اللسانيون الغربيون ، يصاحب الكلام أو لايصاحبه ، ويدل على معنى .

٢- أنظر : الأصوات و الإشارات لـ "كندراتوف" ، ترجمة : شوكي جلال ، طبعة · الهيئة العامة للكتاب ١٩- ٢٠

المبحث الثالث

دلالة الإشارة في الحديث النبوي

سنحاول في هذا المبحث الربط بين علم الإشارات وبين الحديث النبوي الشريف لإظهار جانب من بلاغة الرسول -صلى الله عليه وسلم- في كلامه ، والكلام كما يقول اللغويون هو : " ما تحصل به الفائدة سواء كان لفظاً أو خطا أو إشارة ، أو ما نطق به لسان الحال " . [١]

ولم تكن بلاغته -صلى الله عليه وسلم- لتقتصر على الكلام المنطوق وحده ، وإنما كانت تشتمل على بعض الإشارات الجسمية بغرض التواصل بينه وبين المخاطبين وقد أدرك الصحابة رضوان الله عليهم أن للإشارة في بيان النبي -صلى الله عليه وسلم- مقام رفيع لا يقل عن مقام اللفظ ، فلذلك حرصوا على نقل البيان النبوي كاملاً غير منقوص ، بما فيه من لفظ وخط وإشارة ، وعقد وحال، لأنهم على يقين أن لهذه الوسائل مجتمعة دوراً في بناء المعنى ، وتكوين دلالته، فنجدهم يقولون : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم كذا ، وأشار بالسبابة والوسطى .. وشبك بين أصابعه .. وخط خطوطاً في الأرض .. الخ .

ولحظ شراح الحديث النبوي هذا الأمر ، فجعلوا له بابا خاصاً ، فتراهم يعنونون لبعض أبوابهم : باب الإشارة في الصلاة ، وباب الإشارة في الخط ة ، وباب من أجاب الفتيا بإشارة اليد والرأس الخ ... وألف بعضهم كتباً تضم الأقوال التي تشتمل على الحركة الجسمية ، وأسموها بـ " المسلسلات " . فهذا المسلسل بالتبسم والضحك ، وذاك المسلسل بالتلقيم ، وبـ " لبس الخاتم " الخ... [٢]

وهذا كله دليل قاطع على مكانة الإشارة عند رسول الله -صلى الله عليه وسلم- بوصفها علامة لغوية تحمل دلالة أو معنى ، ودليل كذلك على مكانتها في نفوس الذين تلقوا عن رسول الله-صلى الله عليه وسلم- وأحسنوا التلقي ، فنجدهم يقولون: وقال بإصبعه كذا ..

ويصف أحدهم رسول الله -صلى الله عليه وسلم- بقوله : " إنه إذا أشار أشار بكفه كلها ، وإذا تعجب قلبها ، وإذا تحدث اتصل بها ، فضرب بإبهامه اليمنى راحته اليسرى ، أي وصل إحدى يديه بالأخرى ، ويُروى " فصل " أي فصل كلامه بإشارة [٣] .

ويعلق ابن أبي الإصبع على الوصف بقوله : " فوصفه ببلاغة اليد ، كما وصفه ببلاغة اللسان ، يعني أنه يشير بيده في الموضع الذي تكون فيه الإشارة أولى من العبارة ، وهذا حذق بمواضع المخاطبات [٤] . ثم تابع ابن أبي الإصبع شرحه فقال : يشير بكفه كلها . أي : يفهم بها المخاطب كل ما أراده بسهولة ، فإن الإشارة ببعض الكف تصعب ، وبكل الكف تسهل . فأعلمنا هذا الوصاف أنه صلى الله عليه وسلم كان سهل الإشارة ، كما كان سهل العبارة ...

---

١ - الصاحبي في فقه اللغة لابن فارس / ٨٢-المكتبة السلفية القاهرة،١٩٦٠م.

٢ أنظر : الدليل المشير لأحمد بن الحسين العلوي ، المكتبة المكية ، المملكة العربية السعودية ، والمناهل السلسة في الأحاديث المسلسلة لمحمد عبد الباقي الأيوبي ، ط دار الكتب العلمية ، بيروت ، سنة ١٩٨٣م

٣ نهاية الإرب في فنون الأدب للنويري مط :دار الكتب المصرية ١٩٧٦م ١٧٦/٨

٤ تحرير التحبير لابن أبي الإصبع ، تحقيق د حفني شرف ، ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، ص: ٢٠٠

" وإذا تعجب قلبها " يعني أنه أتى بها على وجهها إذا كان المعنى الذي يشير إليه على وجهه ، ليس فيه ما يستغرب فيعجب منه ، فإن الشيء المعجب إنما يكون معجباً لكونه غير معهود فكأن الأمر فيه قد قلب لمخالفته المعهود ، فلذلك يجعل -صلى الله عليه وسلم- قلب يده في وقت الإشارة ، إشارة إلى أن هذا الأمر قد جاء على خلاف المعهود ، ولذلك تعجب منه .

وقوله : " وإذا تحدث اتصل بها " يعني : اتصل حديثه بها فيكون المعنى متصلاً ، والمفهوم بالعبارة والإشارة متلاحماً آخذا أعناق بعضه بأعناق بعض . وقوله : " فضرب براحته اليمنى باطن إبهامه اليسرى " عنى أنه عند انتهاء إشارته يضرب براحته اليمنى باطن إبهامه اليسرى ، مشيراً إلى أنه ختم إشارته . ولما اقتصاره على باطن الإبهام دون ظاهرها ، فمعناه أنه يجعل آخر الإشارة متصلاً بأول العبارة اتصالاً متلائماً كملاءمة باطن الكف التي ضرب بها باطن الإبهام [1] .

وليس هذا فقط ، دليل على بلاغة الإشارة عند رسول الله -صلى الله عليه وسلم- ولكنها – كذلك – دليل على مدى التناسق والتوازن في استعمال حركات اليدين، وأن اليدين عند الرسول -صلى الله عليه وسلم- من أهم الأعضاء الجسمية التي تمارس دوراً أساسياً في إشارته ، وأنها تقوم مقام اللسان في النظام اللغوي الصوتي، لأنها تساعده على التعبير عما يريد بشكل فعال .

لقد كانت يد الرسول صلى الله عليه وسلم تمتد وتنكمش ، كما لو كانت تغوص في أعماق الضمير، لتجلب الفكرة البكر فتعجنها وتصقلها ، ثم تعطيها الشكل المناسب الذي يلائم المتلقي وهو ما يعبر عنه البعض بـ "سلوك اليدين".

ومن ذلك ما روي عنه -صلى الله عليه وسلم- أن امرأة كانت ترضع ابناً لها من بني إسرائيل ، فمر بها رجل راكب ذو شارة ، فقالت : اللهم اجعل ابني مثله ، فترك ثديها ، وأقبل على الراكب فقال: اللهم لا تجعلني مثله ، ثم أقبل على ثديها يمصه ، قال أبو هريرة : كأني أنظر إلى النبي -صلى الله عليه وسلم- يمص أصبعه [2] .

فالرسول هنا يوظف الاشارة الجسمية حسب ما يقتضيه المقام وينسجم مع طبيعة السياق حتى يوضح الرؤية كاملة أمام المتلقي في لوحة فنية محسوسة .

ومن ذلك -أيضاً- أن رجلاً من الأنصار كان يجلس إلى النبي -صلى الله عليه وسلم- فيسمع منه فيعجبه ولا يحفظه ، فقال له : " استعن بيمينك " وأومأ بيده للخط [3] .

---

١ - تحرير التحبير : ٢٠١ وما بعدها .

٢ – البخاري ١٢٦٨/٣ .

٣ الترمذي ، كتاب العلم ٣٨/٥

واستخدم -صلى الله عليه وسلم- يديه الشريفتين في إبراز بعض المعاني فحيناً يستخدمهما للكناية، وللتفريق بين الفجر الصادق والفجر الكاذب حيناً آخر، كما يشير بهما للدلالة على الجهة تارة ، وللدلالة على عدد أيام الشهر تارة أخرى ، ومن ذلك قوله -صلى الله عليه وسلم- : " الشهر هكذا وهكذا وهكذا ، وصفق بيديه مرتين ، ثم عقد إبهامه في الثالثة " [1] ، وفي رواية : وخنس الإبهام في الثالثة وفي رواية أخرى " وصفق بيديه " . مع أنه -صلى الله عليه وسلم- نهى عن التصفيق في موضع آخر[2]، ولا تعارض بين الحديثين ولكنه -صلى الله عليه وسلم- رفض التصفيق في الصلاة لأنه من صفات النساء ، وفيه تشبه بالمشركين في صلاتهم[3].وهذا يؤكد على خصوصية إشارته -صلى الله عليه وسلم- الأمر الذي يساهم في تحديد خصائص الأسلوب النبوي .

وتقوم أصابع اليد بدور هام في التخاطب عند الرسول صلى الله عليه وسلم بإصدار إشارات جسمية ذات دلالات مختلفة ، فتارة يستخدم إصبعاً واحدة[4]، وتارة أخرى يستخدم إصبعين [5] ، وثالثة يستخدم ثلاث أصابع [6] ، وحيناً يشير بأربع [7] ، وحيناً آخر يستخدم أصابعه الخمس [8] ، وفي كل مرة تحقق إشارته -صلى الله عليه وسلم- هدفاً دلالياً ، كتأكيد للمعنى أو إثارة الانتباه أو ترسيخ لفكرة .

ونلاحظ أن السبابة هي أهم الأصابع مشاركة في الإشارات الجسمية فهي التي يستعملها -صلى الله عليه وسلم- دائماً للإشارة إلى الأشخاص وإلى الأشياء ، ومن هذا القبيل قوله -صلى الله عليه وسلم- : " والله ما الدنيا في الآخرة إلاّ مثل ما يجعل أحدكم إصبعه هذه وأشار - يحيى- [9] بالسبابة في اليم فلينظر بم يرجع" . [10]

ففي هذا الحديث نجد أن الرسول صلى الله عليه وسلم يستخدم وسيلة الإشارة الحسية التي يرتبط فيها المفهوم المجرد بشيء ملموس ، وهو هنا "الإصبع" ، وهو ما يسميه البلاغيون بالتشبيه التمثيلي ، ولا شك أن ذلك أشد وقعاً وتأثيراً في نفوس المستمعين من مجرد القول : إن الدنيا لا تساوي شيئاً بالنسبة للآخرة .

---

١ - صحيح البخاري ١٣٤/٣ ، وسنن ابن ماجه ٣٨/١

٢- وهو قوله -صلى الله عليه وسلم- يا أيها الناس ما لكم حين نابكم شيء في الصلاة أخذتم في التصفيق؟ إنما التصفيق للنساء ، من نابه شيء في صلاته فليقل : سبحان الله .أنظر صحيح البخاري ١٧٧/٤

٣ - وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية ، سورة: الانفال آية: ٣٥

٤ - أنظر : صحيح مسلم / تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، ط : دار إحياء التراث العربي ، بيروت سنة ١٩٧٧ ، ٢١٩٣/٤

٥ أنظر : صحيح البخاري ، ط : دار ابن كثير، دمشق ، سنة ١٩٩٠م ، ترقيم مصطفى البغا ٢٠٣١/٥، ومسند الإمام أحمد بن حنبل ، ط : المكتب الإسلامي ، بيروت ، سنة ١٩٩٣م ، ٣٣٢/٥

٦ أنظر : سنن أبي داود ط : دار الفكر ، بيروت ، سنة ١٩٩٤م . ٣١٨/٢

٧ أنظر صحيح مسلم ٢٠٧٣/٤

٨ أنظر صحيح البخاري ١١٧٨/٣ وصحيح مسلم ١٧٣/٢ ١٧٤

٩ يحيى هذا هو احد الرواة ، واليم هو البحر

١٠ صحيح مسلم ٢١٩٣/٤

كما نلاحظ أن الرسول -صلى الله عليه وسلم- يستعمل السبّابة مع إصبع آخر، إذا أراد التعبير عن معنى الاثنين ، ومن ذلك ما روى عنه صلى الله عليه وسلم : "أنا وكافل اليتيم في الجنة هكذا ، وأشار بالسبابة والوسطى ، وفرج بينهما "[1] .

كما نجد اشتراك سبابة اليمنى مع سبابة اليسرى بتشابكهما للتعبير عن التلاحم والاتصال ، ومن هذا النوع ما روي في حديثه -صلى الله عليه وسلم- عن صفة الفجر: " إن الفجر ليس الذي يقول هكذا (وجمع أصابعه ثم نكسها إلى الأرض) ، ولكنّ الذي يقول هكذا (ووضع المسبّحة على المسبّحة ومد يديه) [2]. وفي رواية : لا يغرنكم أذان بلال ولا هذا البياض – لعمود الصبح – حتى يستطير [3] هكذا .

وفي هذا الحديث بيان الفجر الذي يتعلق به حكم شرعي ، وهو الفجر الثاني الصادق ، وفيه أيضاً الإيضاح في البيان ، والإشارة لزيادة البيان في التعليم[4] .

وإذا كنّا قد رأينا الرسول -صلى الله عليه وسلم- فيما سبق يستخدم أصابعه الشريفة في الإشارة ، فإنه قد يستخدم أحياناً أصابع المتلقي لتوضيح المعنى المراد ، ومثل هذا النوع ما سماه الرواة : " المسلسل بالعد في اليد " . ومنه قوله -صلى الله عليه وسلم- : " من يأخذ عنّي هؤلاء الكلمات فيعمل بهن أو يعلّم من يعمل بهن، فقال أبو هريرة : " فقلت : أنا يا رسول الله ، فأخذ بيدي فعدّ خمساً وقال : اتق المحارم تكن أعبد الناس ، وارض بما قسم الله لك تكن أغنى الناس ، وأحسن إلى جارك تكن مؤمناً ، وأحب للناس ما تحبّ لنفسك تكن مسلماً ، ولا تكثر من الضحك فإن كثرة الضحك تميت القلب " [5] .

ومن الأعضاء الجسمية التي استخدمها الرسول -صلى الله عليه وسلم- في إشاراته : الأذن والعين [6] ، والوجه والكفين [7] ، والأنف [8] ، والفم [9] ، والحلق [10] ، واللسان ، كما في -قوله-صلى الله عليه وسلم-: " إن

---

١ – صحيح البخاري ٦٨/٧ ، ٢٠٣٢/٥ .

٢- صحيح مسلم : ٧٦٨/٢ – ٧٧٠ .

٣- يستطير : أي ينتشر ضوؤه ويعترض في الأفق .

٤ – صحيح مسلم بشرح النووي ، ٢٨٨/٧ .

٥ – سنن الترمذي لمحمد بن عيسى الترمذي ، ط . دار الكتب العلمية ، بيروت ، سنة ١٩٨٧م ، ٤٧٨/٤ . ومن هذا النوع كذلك ما رواه الحسين بن علي رضي الله عنه ، قال : عدهن في يدي أبي علي ، وقال لي : عدهن في يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وقال رسول الله : عدهن في يدي جبريل ، وقال : هكذا نزلت بهن من عند رب العزة جل وعلا : اللهم صل على محمد وعلى آل محمد كما صليت على إبراهيم وعلى آل إبراهيم إنك حميد مجيد ... ومثلها اللهم وبارك .. اللهم وسلم .. اللهم وترحم .. اللهم ... رواه القاضي عياض في الشفاء ، وأبو نعيم في الحلية . أنظر : الدليل المشير لأحمد بن حسن العلوي ، المكتبة المكية /٤٩٩ .

٦ – قال أبو هريرة : رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقرأ الآية : " إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها ، إلى قوله " سميعاً بصيراً " ، قال : رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم : " يضع إبهامه على أذنه والتي تليها على عينه " . أنظر : سنن أبي داود ٢٤٤/٤ .

٧ – قوله صلى الله عليه وسلم لأسماء : " إن المرأة إذا بلغت المحيض لم يصلح لها أن يرى منها إلاّ هذا وهذا وأشار إلى وجهه وكفيه . سنن أبي داود : ٢٩/٤ .

٨- قوله صلى الله عليه وسلم : " أمرت أن أسجد على سبعة أعظم الجبهة (وأشار بيده على أنفه) ... الحديث . صحيح مسلم : ٣٥٤/١ .

٩ – حديث : " تدني الشمس يوم القيامة من الخلق ... ومنهم من يلجمه العرق إلجاماً ، وأشار رسول الله صلى الله عليه وسلم بيده إلى فيه " . صحيح مسلم ٢١٩٦/٤ .

١٠ – أنظر : صحيح مسلم : ٧٠٨/٢ ، وصحيح البخاري : ٢٠٣٠/٥ .

الله لا يعـــذب بدمـــع العيـــن ، ولا بحزن القلب ، ولكن يعذب بهذا (وأشار إلى لسانه) أو يرحم ... "[١] . وإنما أخـذ صـــلى الله عليه وسلم بلسانه وأشار إليه من غير قول ، اكتفاء بالإشارة بديلاً عن اللفظ ، تنبيهاً على أن أمر اللسان صعب ، ويحتاج إلى ضبط .

ومـــن هـــذا الـــنوع الـــذي تغنـــي فيه الإشارة عن الكلام قوله -صلى الله عليه وسلم- : "يقبض العلم ويظهر الجهل والفتن ، ويكثر الهرْج ، قيل : يا رسول الله وما الهرْج ؟ فقال: هكذا بيده ، فحرفها كأنه يريد القتل"[٢] .

ونجـــد فـــي هـــذا الحديث الشريف كيف أن الرسول -صلى الله عليه وسلم- لم يقدم للسائل عن مُعنى الهرج إجابة شفوية ، ولكنه اكتفى بحركة من يده الشريفة بما يعني القتل ، وفيها ما يغني ويفيد .

ويشـــير صـــلى الله علـــيه وســـلم – كذلـــك – إلـــى صدره ، ومنه قوله عليه السلام: "إن الله لا ينظر إلى أجســـادكم ولا إلـــى صوركم ، ولكن ينظر إلى قلوبكم ، وأشار بأصابعه إلى صدره " ، وقوله في موضع آخر : " ... التقوى ههنا " (ويشير إلى صدره ثلاث مرات) [٣] .

وهـــذه الإشـــارة إلى الصدر في بيان حقيقة التقوى ومحلها ، أبلغ كثيراً من قوله : " التقوى محلها القلب " ، فهـــذه الكلمـــة – كما يقول الشيخ القرضاوي – قد تمر على الكثيرين دون أن يلقوا لها سمعاً ، ولا يحضرون مع السمع قلب[٤] .

وبالإضـــافة إلـــى إشـــاراته -صـــلى الله علـــيه وسلم- إلى صدره ، ورد في السنة أنه كان يشير إلى صدر المخاطب أحياناً[٥] .

ومـــن الإشـــارات التـــي تصدر عن الرسول -صلى الله عليه وسلم- باشتراك عضوين أو أكثر من أعضاء الجسم .

١- الكف + الكف :

وذلـــك فـــيما روي عـــنه -صلى الله عليه وسلم- أنه قال : " المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضاً ، ثم شبك بين أصابعه "[٦] .

وقـــد يســـتخدم الرسول -صلى الله عليه وسلم- التشبيك بين أصابعه الشريفة للكناية عن القوة والتماسك كما في هذا الحديث ، وللتداخل بين شيئين أو الاختلاط والاختلاف حيناً آخر[٧] .

---

١ - صحيح البخاري : ٤٩٣/١ ، وسنن الترمذي : ١٣/٥

٢- صحيح البخاري : ٤٤/١ ، كتاب العلم ، باب من أجاب الفتيا بإشارة ا ليد والرأس

٣- صحيح مسلم : ١٩٨٦/٤ – ١٩٨٧ م

٤ – الرسول والعلم د. يوسف القرضاوي ، ط : مؤسسة الرسالة ، بيروت ، سنة ١٩٨٤م ، ص : ١٤٦

٥ كما في حديث وابصة بن معبد عند سؤاله للرسول صلى الله عليه وسلم(فجمع اصابعه الثلاث فجعل ينكت بها في صدري) ويقول : يا وابصة استفت نفسك البر ما اطمأن إليه القلب ... أنظر : مسند الإمام أحمد بن حنبل ٣١١/٤ وما بعدها

٦ صحيح البخاري ٨٦٣/٢

٧ أنظر سنن ابن ماجه ٣٦٩/٢

٢- الكف + الصدر :

وتشـــترك الكـــف مـــع الصـــدر بالتعاون مع الساعد في تشكيل إشارة جسمية لدى الرسول -صلى الله عليه وســـلم- ، ويكـــون هـــذا بوضع الكف على الصدر أثناء الكلام ، ومثال ذلك ما روي عن ابن عباس -رضي الله عـــنهما- أنـــه لما نزلت الآية : " إنما أنت منذر ولكل قوم هاد " [1] ، وضع الرسول -صلى الله عليه وسلم- يده على صدره ، وقال أنا منذر ، وأومأ بيده إلى منكب علي – رضي الله عنه – وقال: أنت الهادي [2] .

وقـــد يلجـــأ النبي – صلى الله عليه وسلم – إلى جذب انتباه المستمع إليه بوضع يده على كتفه ، أو أخذه من ملابســـه – أيضـــاً – مـــن ذلك ما رواه عبد الله بن عمر – رضي الله عنهما – قائلاً : أخذ رسول الله -صلى الله علـــيه وســـلم- بمنكبي فقال : " كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل " [3]وفي رواية الترمذي : " أخذ ببعض جسدي " .

ومـــن الملاحـــظ أن الرســـول – صلى الله عليه وسلم- قد استخدم جميع الحركات الجسمية المعتبرة لإيصال رســـالته إلـــى المســـتمع ومنها : الأصابع واليد والأذن والعين والأنف والفم والصدر والحلق ، واستخدم -كذلك- بعـــض الوســـائل الخارجـــية ومـــنها : الرســـم- الخطوط ، والحصا وهو بإشاراته عليه السلام يسبق الدراسات الأسلوبية الحديثة في استخدام هذا النوع من البلاغة.

وقـــد أجـــرى العلماء في السنوات الأخيرة العديد من البحوث في أمريكا في مجال الحركة الجسمية أو اللغة غـــير المنطوقة ، لإيمانهم بأن الأوضاع التي يتخذها الناس لأجسامهم إن هي إلا وسيلة للاتصال، تقف على قدم المساواة مع الكلام المنطوق .[4]

ولا شـــك أن الاســـتخدام الجـــيد لمجموعـــة مـــن وسائل الاتصال من شأنه زيادة إمكانات التعلم ، وترسيخ المعلومات ، واستبقائها في الذاكرة ، وتحسين الأداء للمهارات للوصول إلى أفضل مردود .

ولـــم يكـــتف الرســـول -صـــلى الله عليه وسلم- في إشاراته بالاقتراب أو التجاور الجسمي الذي يساهم في عملـــية التواصـــل ، بل نجده -صلى الله عليه وسلم- يستخدم التواصل اللمسي بهدف كسر الحاجز النفسي ، وفك مغالـــيق الأفكـــار ، وتعمـــيق الصـــلة بين الأفراد ، وفضلاً عن أن للّمس قيمة تواصلية هائلة، فإنه قد يكون دليل علـــى الحـــب ... [5] مع ملاحظة أن إشاراته -صلى الله عليه وسلم- وحركاته الجسمية تختلف باختلاف السياق أو الموقـــف الكلامـــي الذي يتمثل في جنس المتكلم وحالته النفسية ووضعه الاجتماعي ، فعملية الاقتراب واللمس تكون بين الرجال فقط دون النساء .

---

١ – سورة الرعد ، آية : ٧

٢ – أنظر : البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي ط :٣٦٧.

٣- صحيح البخاري : ١١٠/٨

٤ – دراسات في علم اللغة ، د. فاطمة محجوب ١٦٥-١٦٦

٥ – الاتصال اللغوي عن طريق الجلد ، د. أحمد مختار عمر ، مجلة العربي ، العدد : ٣٥٧ ، أغسطس ، سنة ١٩٨٨ م ، ص : ١٠٨ بتصرف

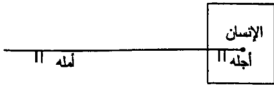
ومــن ذلــك ما روى من وضع يده -صلى الله عليه وسلم- على سلمان الفارسي ، ثم قال : "لو كان الإيمان عــند الــثريا لــناله رجال ، أو رجل من هؤلاء" فالإشارة الحسية هنا جاءت للفت نظر المخاطبين لينظروا جميعاً إلــى ســيدنا سلمان الذي يتحلى بهذه الصفات ، فيكون ذلك دافعاً إلى التشبه به . وذكر ابن حجر في أسباب نيل هؤلاء هذه الدرجة ، ومنها : رقة قلوبهم [1] .

ولكنــي أعــتقد أن لإشــارة الرســول -صــلى الله عليه وسلم- وحركته دلالة أخرى هي التعبير عن الحب والحنان لسلمان الفارسي الجنس العربي الإقامة ، فمصاحبة الإشارة للفظ المسموع تستحضره في ذهن السامع.

وكــل ذلــك يــدل علــى قــدرة الإشــارة الحسية على حمل المعاني ، بل إن بعض الأمور لا تتخيل إلا إذا صاحبتها حركات حسية يلفت بها نظر المتكلم السامع إلى ما يريد .

كمــا نجــد الرســول -صلى الله عليه وسلم- في بعض الأحيان يعدّد قنوات الاتصال التي تعتمد على تعدد الحــواس ، ويتوســل بأشــياء وأدوات يستعملها في تشكيل يرسم به في الأرض ما يريد أن يوضحه للمستمع من معاني مجردة .

ونــرى مــثال ذلــك حديثه -صلى الله عليه وسلم- عن الأمل وطوله ، فعن عبد الله ابن مسعود رضي الله عــنه ، قــال : خــط النبي صلى الله عليه وسلم خطاً مربعاً ، وخط خطاً في الوسط خارجاً منه ، وخط خطوطاً صــغاراً إلــى هذا الذي في الوسط من جانبه الذي في الوسط ، وقال : هذا الانسان ، وهذا أجله محيط به ، وهذا الــذي هــو خارج أمله ، وهذه الخطط الصغار الأعراض ، فإن أخطأه هذا نهشه هذا، وإن أخطأه هذا نهشه هذا " [2] .



وهــذه اللــون مــن التصوير بالرسم يوضح الفكرة ، ويبين المراد ، ويرى بعض البلاغيين المعاصرين " أن الرســم أســلوب تعليمــي يجلو الأمر ويوضّحه أتم توضيح ، وإنه لمستوى رفيع في التوجيه والإبلاغ ، أن يكون الرســم أداة فــي قوم أميين " [3] . ولِم لا والرسول -صلى الله عليه وسلم- بسلوكه الإشاري يريد أن يكون مؤثراً ومنــبهاً للآخريــن بجمــيع السبل ، وهذا يتطلب بطبيعة الحال، حضورا جسمياً يقوم بوظيفة الإرسال عبر قناتين إحداهمــا مســموعة والأخــرى ملموسة أو مرئية ، ذلك لأن العرب لم يكونوا على وعي بالقراءة ، فأراد -صلى الله عليه وسلم- توصيل رسالته باستخدام الوسيلتين المناسبتين واللتان تتميزان بالتصوير والتمثيل معاً .

ولهــذا جــاءت حركــته -صــلى الله علــيه وسلم- معبّرة ، لافتة للنظر ، منبّهة للغافل، مُعينة على الفهم والحفــظ والــتذكر معاً ، لاشتراك أكثر من حاسة في التلقي ، حتى إذا ما نسيت حاسة ، ذكّرت إحداهما الأخرى.

---

١ -فتح الباري شرح البخاري :١١/٢٣٥- ٢٣٦

٢ صحيح البخاري ٦/ ١٢٦

٣- التصوير الفني في الحديث النبوي ، د. محمد الصباغ ، ط : المكتب الإسلامي ، بيروت ، سنة ١٩٨٨م، ص : ٥٢٥

وهــذا يؤكــد علــى أن الرســول الكــريم لم يتكلم فقط بلسانه ، ولكنه يتكلم بأعضاء جسمه أيضاً ، وإن إشاراته المصــاحبة لألفاظــه المــنطوقة لتقوم بتأكيد دلالات هذه الألفاظ من ناحية ، أو إكمال ما لم يصل إلى المتلقي من ناحــية أخــرى ، لــيدرك الباحث كم نحن متخلفون عن مستوى الرسول في التبليغ واستخدام كل الوسائل المتاحة فــي توصــيل رسالتنا ، وتبليغها للآخرين . ومن هنا تتمثل أهمية لغة الإشارات الجسمية عند الرسول -صلى الله عليه وسلم- في نقل الأفكار والمشاعر والآراء والعواطف ، وتجسيدها بكل الصور الفنية الملائمة .

المبحث الرابع

التصوير بالإشارة في الحديث النبوي

إن التصوير بالإشارة في الحديث النبوي يتميز جملة وتفصيلاً عن التصوير في بقية النصوص البشرية الأخرى بما يحويه من صدق ويقين ، وبعد عن التكلف والصنعة ، وما يحمله من دلائل أسلوبية متنوعة ، تناسب طبيعة الخطاب من ناحية ، وطبيعة المخاطب من ناحية أخرى . ذلك لأن " ألفاظ النبوة يعمرها قلب متصل بجلال خالقه ، ويصقلها لسان نزل عليه القرآن بحقائقها ، فهي وإن لم تكن من الوحي ، ولكنها جاءت من سبيله ، ليس فيها كلمة مفضولة ، وكأنما هي في اختصارها وإفادتها نبض قلب يتكلم ، وفي سموها وإجادتها مظهر من خواطره -صلى الله عليه وسلم- [1] .

وسنحاول في هذا المبحث التطبيقي إبراز الأسرار الجمالية لأنماط التصوير الفني بالإشارة في البيان النبوي ، وقدرته -صلى الله عليه وسلم- في تحويلها من تعبير مباشر إلى تعبير موح ومؤثر على المتلقي ، وأول ما يلقانا من هذا النوع من التصوير هو :

<u>إخراج المعنوي في صورة المحسوس :</u>

إذ يوظف الرسول -صلى الله عليه وسلم- إشاراته لتجسيم المعنويات المجردة ، وإبرازها في صورة مجسمة محسوسة تراها العيون ، وتتفاعل معها القلوب . ومن ذلك ما رواه ابن عمر رضي الله عنهما ، قال : كأني أنظر إلى رسول الله -صلى الله عليه وسلم- يحكى نبياً من الأنبياء ، ضربه قومه ، وهو يمسح الدم عن وجهه ، ويقول : " رب اغفر لقومي فإنهم لا يعلمون " [2] ، فجملة " يمسح الدم عن وجهه " يفهم منها المراد ، غير أن حركة النبي -صلى الله عليه وسلم- بيديه ، نبهت المتلقي للنظر إلى المعنى مجسداً شاخصاً يتحرك أمام عينيه . كما أن في هذه الإشارة شيئاً من التخفيف والترويح عن أصحاب النبي -صلى الله عليه وسلم- ، الذين ضاقوا من أذى الكفار لهم ، ولأن رؤيتهم لما حدث لنبي من الأنبياء ، وتشخيص ذلك أمامهم أنساهم ، بعض ما هم فيه ، ويؤكد ذلك قول ابن حجر : " إن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- ذكر ذلك لأصحابه تطييباً لقلوبهم " [3] .

ومن هذا الباب قوله -صلى الله عليه وسلم- : " إذا خرجت روح المؤمن تلقاها ملكان يصعدانها ، قال -حماد- فذكر من طيب ريحها ، وذكر المسك ، قال : ويقول أهل السماء : روح طيبة جاءت من قبل الأرض صلى الله عليك وعلى جسد كنت تعمرينه ، فينطلق به إلى ربه عز وجل ، ثم يقول : انطلقوا به إلى آخر الأجل وقال : وإن الكافر إذا خرجت روحه -قال حماد :- وذكر من نتنها .... ، ويقول أهل السماء : روح خبيثة جاءت من قبل الأرض ، قال : فيقول : انطلقوا به إلى آخر الأجل . قال : أبو هريرة : فرد رسول الله -صلى الله عليه وسلم- ريطة كانت على أنفه [4] .

---

1 إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، مصطفى صادق الرافعي ، ط : دار الكتاب - بيروت ١٩٧٣م. ص : ٥٧٩

2 فتح الباري في شرح البخاري ٢٠٥/٦

3- السابق نفسه : ٢٠٦/٦

4 صحيح مسلم ٧٠٨/٢

فهـذه الإشـارة من رسول الله -صلى الله عليه وسلم- تجسيد لهيئة شم رائحة كريهة منتنة ، حتى اضطرته إلـى وضـع ردائه على أنفه ، مما يعني أنه -صلى الله عليه وسلم- استشعر هذه الرائحة ، وأحس بنتنها ، وأراد أن يشـرك المخاطَبيـن بهـذا الشـعور ، فغطّـى أنفه بردائه ليستشعروا الرائحة نفسها ، فيكون التنفير من هذا النموذج قد وصل إلى منتهاه .

وإذا تأملـنا إشارة الرسول -صلى الله عليه وسلم- ، ورده ريطة كانت على أنفه أدركنا أن دلالاتها ساهمت فـي وصـف روح الكافـر فـي أبشع صورة من صور التنفير والتحقير ، حتى ينفّر المشاهد من الكافر ، ومن التبعية له .

ولـم يعتمد الرسول -صلى الله عليه وسلم- في تصويره لعملية التنفير من روح الكافر على الألفاظ وحدها، ولكـنه لجأ إلى الإشارة الجسمية لينقل إلى البصر ما يراه إلى النفس ، ليقع فيها ما يقع من تأثيرات وانطباعات، لتقـبل علـى الله ورسوله ، وتستعد ليوم الصعود ، ولا بد يوماً من أن تصعد إلى بارئها ، فيحاسبها عما قدمت . إنه مشهد حركي عرضه الرسول الكريم ، ليكون أكثر إثارة في الحس والنفس .

أمـا عـبارة أبو هريرة " فرد رسول الله ريطة كانت على أنفه " ، فينبغي ألاّ تمرّ علينا دون أن تستوقفنا ولو بـرهة مـن الزمـن ، وأعنى أن الرواة من بداية رسول الله -صلى الله عليه وسلم- نقلوا إلينا حركة الرسول -صـلى الله علـيه وسـلم- وكـأن هذه الحركة جزء من الدلالة ، ولقد كان الرواة على وعي من أنه لا يمكن نقل جـزء مـن الدلالة وترك جزء آخر ، لأن المقصود من النقل ليس فقط الإخبار عن حال "الروح" ، ولكن المقصود الأسـمى هـو نقـل المعنى إلى المتلقي ، الذي لا يكون إلاّ بالجمع بين الإشارة واللفظ ، ولو أن راوياً حكى كلام الرسـول -صـلى الله علـيه وسلم- ، ولم يحك إشارته ، فإنه يكون قد قصّر لا محالة ، وهذا ما لم نره في كتب الأحاديث .

ومـن هـذا النوع - كذلك - ما رواه عدي بن حاتم قال : قال رسول الله -صلى الله عليه وسلم- : " اتقوا الـنار ثـم أعـرض وأشاح [1]، ثمّ قال : اتقوا النار، ثم أعرض وأشاح ثلاثاً حتى ظننا أنه ينظر إليها ، ثم قال : اتقـوا الـنار ولـو بشـق تمرة ، فمن لم يجد فبكلمة طيبة " [2]. وعلق ابن حجر على إشارة الرسول -صلى الله علـيه وسـلم- : " ثـم أعرض وأشاح" بقوله : " أي حذر النار كأنه ينظر إليها ، أوجِد على الوصية باتقائها ، أو أقـبل علـى أصـحابه فـي خطابه بعد أن أعرض عن النار لما ذكرها ، وفيه إشارة إلى ترك احتقار القليل من الصدقة وغيرها .. وفيه دليل على قرب النار من أهل الموقف .

والواقـع أن الوصـف الإشـاري فـي حديثه -صلى الله عليه وسلم- لم يقدم المعلومة عبر المجال المعرفي فقـط ، ولكـنه اسـتخدم التخييل في إشارته لتنفعل النفس بهذا المتخَيل فتفرَق منه وتتجنبه ، ولهذا جاءت الإشارة مـبدعة في حديثه-صلى الله عليه وسلم-حتى تقوي المخيلة لدى المتلقيّ ، فتتكامل النظائر : المسموعة والملموسة والمتخـيلة . إذ جـاءت إشـارة الرسول -صلى الله عليه وسلم- مطابقة ومحاكية لحال من كادت النار أن تلفحه

١- أشاح : أي أظهر الحذر منها ، أو صد ... أو صرف وجهه كالخائف أن تناله

٢- فتح الباري : ٦١٩/١٤ .

بلهيبها ، فتجسّد المعنى أمام النفس البشرية التي جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها ، والالتذاذ بها ، فهو أمر مركوز في فطرتها .

" والمخيل – كما يقول حازم القرطاجني – هو الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط لأمور ، أو تنقبض عن أمور من غير روية ، وفكر واختيار ، وبالجملة تنقل انفعالاً نفسياً غير فكري " [1] .

غير أن الخيال في البيان النبوي يختلف عن الخيال عند المبدعين من أصحاب الكلام – إذ يشطح كثير منهم بخيالاتهم لخلق فكرة جديدة ، تناسب المقام – أما الخيال الذي استخدمه الرسول-صلى الله عليه وسلم- في تشكيل صوره الفنية فمأخوذ من الحقيقة الشاخصة أمام الأبصار ، لتشخيص المعاني وبث الحياة فيها بغرض التوضيح والتربية والتأثير والإقناع .

وبينما نجد الصورة الفنية في الحديث النبوي واضحة دالة هادفة ، موحية، نجدها في التصوير النقدي القائم على المنظور النفسي تعني إعادة إنتاج عقلية ، أي ذكرى لتجربة عاطفية ، أو إدراكية عابرة ، ليست بالضرورة بصرية [2] .

وفوق ذلك فقد تقدم الصورة في التصوير النقدي ، عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن ، أما الصورة النبوية فهي بمنأى عن العقد الفكرية والعاطفية التي يصاب بها المبدعون من الشعراء والكتاب ، وهي كذلك – بمنأى – عن الصور المهموسة والمشوبة بالغموض ، كما عند الرمزيين ، الذين يعطون الأهمية الأولى للظلال على حساب الألوان [3] .

أما التصوير الفني للإشارة النبوية فيجمع بين الجمال والجلال ، وبين المهابة والحلاوة ، وبين الإقناع والامتاع ، الذي يغذي العقول ، ويمتع الأسماع، وهذا المفهوم للصورة في الإشارة النبوية ، يلتقي مع النماذج العليا في الإبداع الأدبي الإنساني في كثير من جوانبه ، ولكن يبقى تفرد الصورة النبوية بخصوصية العموم والشمول . وتميزها بالعاطفة الإنسانية المتزنة ، الثابتة ، التي تقدم في إطار الأدب الراقي الدال الموحي والموشي بروعة الألفاظ .

ومن براعة الإشارة النبوية في تشخيص الظواهر الطبيعية ، نجده -صلى الله عليه وسلم- يصور حبه لجبل أحد فيقول : " هذا جبل يحبنا ونحبه " [4] ، فقد صوّر الرسول -صلى الله عليه وسلم- بإشارته التشخيصية "الجبل" وهو

يحبّ ، بالرغم من أن الحب سمة بشرية ، والجبل جامد ساكن ، لكنه -صلى الله عليه وسلم يريد أن يتبادل مع الجبل المبارك مشاعر الحب ، فهو الجبل الذي دارت حوله معركة هامة من أهم معارك المسلمين ، وتلقىّ

---

1 منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ، تونس ، سنة ١٩٦٦ م ، ص : ٨٥ - ٨٦ .

2 الحديث النبوي رؤية فنية جمالية د. صابر عبد الدايم ، ط : دار الوفاء ، سنه ١٩٩٩ ، ص : ٦٤ .

3 النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، ط نهضة مصر للطباعة والنشر ص ٧١ بتصرف

4 صحيح مسلم ٩٩٣/٢

المسلمون فيها درساً تربوياً لم ينس ، فلذلك أضفى الرسول -صلى الله عليه وسلم- على الجبل صفة العقلاء ، وأعطاه مشاعر وأحاسيس ، تثير انفعالات المخاطف ، وينفعل لها حسه المرهف .

ويستخدم الرسول -صلى الله عليه وسلم- الواقع والبيئة في تشكيل صوره الإشارية الدالة على الأشياء الحقيقية التي لا ينتبه إليها الناس ، ومن ذلك ، أنه عليه السلام مرّ ذات يوم بالسوق داخلاً من بعض العالية ، والناس كنفته [1] ، فمرّ بجدي أسك [2] ميت ، فتناوله فأخذه بأذنه ، ثم قال : أيكم يحب أنّ هذا له بدرهم ؟ فقالوا : ما نحب أنه لنا بشيء ، وما نصنع به ، قال : أتحبون أنه لكم ؟ قالوا : والله لو كان حياً كان عيباً فيه ، لأنه أسك ، فكيف وهو ميت ؟ فقال : فوالله للدنيا أهون على الله من هذا عليكم " [3] .

ولننظر كيف صور النبي -صلى الله عليه- وسلم بإشارته ما أراد إيصاله إلى المخاطبين ، مستخدما هذه الإشارة العجيبة كوسيلة معينة ، يوضح من خلالها قيمة الدنيا التي يتهافت عليها المتهافتون .

إنّ هذا الدرس الذي ألقاه الرسول -صلى الله عليه وسلم- على أصحابه في تفاهة الدنيا عند الله – قياساً بالآخرة – لا يمكن أن يُمحى من ذاكرة أصحابه ، لارتباطه بشيء واقعي من البيئة (الجدي الآسك الميّت)، وبإشارة الرسول -صلى الله عليه وسلم- وهو يأخذ بأذن الجدي ويسألهم، مما يؤكد خصوصية إشارته -صلى الله عليه وسلم- في تشكيل الصورة، ولعل هذه الخصوصية تكمن في الدقة في اختيار الشيء المشار إليه الذي يساهم في إحداث أثر وانطباع وجداني لدى المخاطب، للتأكيد على التواصل، وخصوصية العلاقة بينه -صلى الله عليه وسلم- كمتكلم وبين المرسل إليه .

وبمزيد من التأمل يستكشف القارئ قيمة هذا المَنحى البلاغي الرامي إلى غرس المعاني في النفوس ، وتنقية القلوب من التعلق بالدنيا الفانية .

ويتكرر كثيراً في البيان النبوي إشاراته -صلى الله عليه وسلم- التي تشمل أشياء من بيئة المخاطبين ، ومن ذلك أنه -صلى الله عليه وسلم- تناول شيئاً من البعير، فأخذ منه قردة يعني وبَرَة ، فجعل بين إصبعيه ثم قال : " يا أيها الناس ، إن هذا من غنائمكم ، أدوا الخيط والمخيط ، فما فوق ذلك فما دون ذلك، فإن الغُلول عار على أهله يوم القيامة وشنار ونار " [4] .

أراد الرسول -صلى الله عليه وسلم- بإشارته أن يبين للمسلمين شناعة الغلول بين الغنائم ، مهما كان الشيء المغلول تافهاً ، غير أنه لم يكتف بالكلام وحده ، بل لجأ إلى استخدام الأشياء الحقيقية لتوضيح المقصود، فأخذ بين إصبعيه "وبره" من جلد البعير ، مبلغاً إياهم أن ذلك رغم تفاهته معدود من الغنائم، ولا شك أن ما فعله الرسول -صلى الله عليه وسلم- أشدّ وضوحاً ، وأجلى بياناً من الكلام وحده ، فضلاً عن أن

١- أي جانبه .

٢ أي صغير .

٣- صحيح مسلم ٢٢٧٢/٤ ر الأنس .

٣ صحيح مسلم ٢٢٧٢/٤

٤ سنن ابن ماجه ١٢٥/٢

مــثل هذا التصوير يلقي الرعب والفزع في قلوب أولئك المتطلعين إلى غلول الغنائم دون حق ، أو الذين يأخذون مالاً بغير حق

إذ أن مــا تناو له الرســول -صــلى الله علــيه وسلم- من البعير وهو شيء تافه - يجعل المستمع ينفعل لخطابــه الكــريم ، فيعــي مــا يقــول ، ويصل إلى مقصوده بسهولة ، بسبب استعارته -صلى الله عليه وسلم- المحســوس للمعقــول لــيقرّبه إلى الذهن ، ويصور شناعة الغلول يوم القيامة ، وليس هناك أقوى من الإشارة في إبراز المعاني في صورة مشاهدة محسوسة ، تراها العيون ، وتلمسها الأيدي .

ويظهــر ذلــك بصــورة أكثر في الصور التشبيهية التي يربطها بالإشارة صلة رحم قوية ، لأنهما معاً يأتيان للبيان والإيضاح ، وهذا هو دور التشبيه في تشكيل إشاراته -صلى الله عليه وسلم- .

٢ - التشبيه :

ومــن بــاب التصوير الفني بالإشارة عن طريق التشبيه قوله- صلى الله عليه وسلم- : " أنا وكافل اليتيم في الجنة هكذا ، وقال بإصبعيه السبابة [١] والوسطى.

وفي رواية : " وفرّج بينهما " [٢] ، وفي رواية أخرى : " كهاتين " [٣] .

وكــافل اليتــيم " القــيّم بأمــره ومصالحه ، قال ابن بطال : " حقٌ على من سمع هذا الحديث أن يعمل به ليكون رفيق النبي -صلى الله عليه وسلم- في الجنة ، ولا منزلة في الآخرة أفضل من ذلك " [٤]

ويكفــي لإثــبات قرب المنزلة من المنزلة ، أنه ليس بين الوسطى والسبابة إصبع أخرى ، ويحتمل أن يكون المــراد ، ســرعة الدخول ، أو علو المنزلة ، أو الدخول معه ، أو في إثره -صلى الله عليه وسلم- . ونظير هذا الحديــث قولــه -صــلى الله عليه وسلم- : " أنا وامرأة سعفاء [٥] الخدين كهاتين يوم القيامة ، وجمع بين إصبعيه الســبابة والوســطى . امــرأة ذات منصب وجمال ، آمت من زوجها ، حبست نفسها على أيتامها (يتاماها) حتى بانوا [٦] أو ماتوا " [٧] .

ولقــد قامــت إشارته -صلى الله عليه وسلم- في الحديث بدور المشبّه به ، لأنها أبلغ في البيان من المشبّه ، ولــو اســتبدلنا بالإشــارة عــبــارة : رســول الله -صلى الله عليه وسلم- أنا وكافل اليتيم في الجنة كالسبابة والوســطى ، لمــا أدّت دور الإشارة ، ذلك لأن في الإشارة لفت لأنظار المتلقي للنظر إلى كلا الإصبعين ، ليرى قربهما وتلاصقهما ، فيتصور قربه من الرسول -صلى الله عليه وسلم- في الجنة ، فيكون ذلك دافعاً له بكفالة اليتيم .

١- السبابة : وفي رواية السبّاحة ، وهي الإصبع التي تلي الإبهام ، سميت بذلك ، لأنه يسبح بها في الصلاة ، فيُشار بها في التشهد لذلك ، وهي السبابة أيضا ، لأنه يُسب بها الشيطان حينئذ أنظر : فتح الباري ٤٩٥/١٣

٢- أي السبابة والوسطى

٣- فتح الباري في شرح صحيح البخاري : ٤٩٥/١٣

٤- المصدر نفسه: ٤٦٠/١٣ .

٥- سعفاء : تركت الزينة والترفة ، حتى تغير لونها واسود خدها لما تكابده من المشقه

٦ أي استقلوا بأمرهم

٧- فتح الباري . ٤٩٦/١٣ ، ومسند الإمام أحمد ٣٦/٦ ، وسنن أبي داود ٣٧٦/٤، ونظير هذا الحديث أيضا قوله -صلى الله عليه وسلم- بعثت أنا والساعة كهاتين

قال ابن حجر : " ولعل الحكمة في كون كافل اليتيم شُبهت منزلته في الجنة بالقرب من النبي أو منزلة النبي لكون النبي –صلى الله عليه وسلم– شأنه أن يبعث إلى قوم لا يعقلون أمر دينهم ، فيكون كافلاً لهم ومعلّماً ومرشداً ، وكذلك كافل اليتيم يقوم بكفالة من لا يعقل أمر دينه ، بل ولا دنياه ، ويرشده ويعلّمه ، ويحسن أدبه ، فظهرت مناسبة ذلك "[1] . وقد ساعدت براعة الإشارة التي استخدمها الرسول -صلى الله عليه وسلم- في وصف قرب كافل اليتيم منه، على دقة التصوير ، وسحر المعنى .

ومن ذلك أيضاً قوله -صلى الله عليه وسلم- : " المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضاً ، وشبك بين أصابعه "[2] .

وقال شراح الحديث : إن في قوله : " يشد بعضه بعضاً " بيان لوجه التشبيه ، وفي قوله : " ثم شبك بين أصابعه " هو بيان لوجه التشبيه أيضاً . أي يشد بعضهم بعضاً مثل هذا الشد ، ويستفاد منه الذي يريد المبالغة في بيان أقواله يمثّلها بحركاته ، ليكون أوقع في نفس السامع "[3] .

وما أروع هذا الفهم لدور الإشارة الحركية في المبالغة والتأثير على السامع ، ولقد وفق -صلى الله عليه وسلم- في استخدام التشبيك باليدين ، والتي توحي بالقوة والتماسك ، وندرك -كذلك- مدى التناسب بين دلالة الإشارة في النص ودلالتها الحقيقية ، حيث ساعدت الإشارة على تشكيل الصورة التشبيهية في النص من أجل توظيفها لإيصال المعنى إلى المخاطب ممزوجاً بالجمال الفني ، أثناء وصفه -صلى الله عليه وسلم- لعلاقة المؤمن بأخيه المؤمن بصورة : " تشبيك الأصابع " بالإضافة إلى كلمة " بنيان " التي توحي بدلالات كثيرة منها: التماسك والترابط والإحكام ، ثم ما أضافته الإشارة من قوة هذا البناء والتحامه، وهي قيمة أخرى تضاف إلى الترابط والإحكام ، ومن أبرز الملاحظات في إشارة الرسول -صلى الله عليه وسلم- " وشبّك " أنها جاءت دون معاناة أو تكلف .

وإذا كانت الإشارة هنا – توحي بدلالات متعددة متعلقة بأسباب القوة والتماسك ، فإنه -صلى الله عليه وسلم- نهى عن تشبيك اليدين في الصلاة[4] ، ولا تعارض بين الحديثين ، لأنها في حالة النهي – توحي بالعبث أو النوم وعدم اليقظة في مناجاة الله رب العالمين ، ونفهم من ذلك أن السياق نفسه هو الذي يحدد دلالة الإشارة وغرضها .

وقد تحمل الإشارة معنى التمثيل الذي يأتي في أعقاب المعاني ، فتزيد الصورة أنساً ، بالإضافة إلى قيام الإشارة مقام الدليل على صحة التشبيه ، وهذا ما يفعله التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني ، ومن ذلك قوله – صلى الله عليه وسلم-: " والله ما الدنيا في الآخرة إلاّ مثل ما يجعل أحدكم إصبعه – وأشار – يحيىَ بالسبابة[5] في اليم ، فلينظر بم يرجع ".

---

١ – فتح الباري : ٤٩٦/١٣ .

٢- المصدر نفسه : ٣٤٥/٢ .

٣- المصدر نفسه : ٥١٩/١٣ .

٤- قوله صلى الله عليه وسلم : " إذا صلى أحدكم فلا يشبكن بين أصابعه ، فإن التشبيك من الشيطان " ، فتح الباري : ٥١٢/١٣ .

٥- يحيى : راوي الحديث ، أنظر صحيح مسلم : ٢٦٥٨/١ .

ومن هذا الباب أن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- ذكر يوم الجمعة فقال : " فيه ساعة لا يوافقها عبد مسلم ، وهو قائم يصلي ، يسأل الله -تعالى- شيئاً إلاّ أعطاه إياه ، وأشار بيده يقللها " [1] . والإشارة هنا كناية عن قلتها ، للترغيب فيها ، والحض عليها ليسارة وقتها ، وغزارة فضلها ، ولم يحددها -صلى الله عليه وسلم- حتى لا يتكل الناس [2] ، والحكمة في ذلك حث العباد على الاجتهاد في الطلب واستيعاب الوقت بالعبادة، بخلاف ما لو تحقق الأمر في شيء من ذلك لكان مقتضياً للاقتصار عليه ، وإهمال ما عداه ، والتصوير الكنائي بالإشارة يدفع المستمع أن يجتهد في كل وقت على أن يدرك هذه الساعة اليسيرة .

أما قوله -صلى الله عليه وسلم- : "وهو قائم يصلي " يُحمل القيام على الملازمة والمواظبة ، ويدل على ذلك أن حال القيام في الصلاة غير حال السجود والركوع والتشهد ، فلو كان المراد بالقيام حقيقة لأخرجه، فدل على أن المراد مجاز ، فعلى هذا يكون التعبير عن المصلّى "بالقائم" من باب التعبير عن الكل بالجزء، والنكتة فيه أنه أشهر أحوال الصلاة [3] .

ومن ذلك قوله -صلى الله عليه وسلم- " ألا إن الإيمان ههنا ، وأشار نحو اليمن – وغلظ القلوب في الفدادين عند أصول أذناب الإبل ، حيث يطلع قرنا الشيطان في ربيعة ومضر " [4] . في إشارته -صلى الله عليه وسلم- نحو اليمن ما يدل على أن المراد "أهلها" وسبب الثناء عليهم ، إسراعهم إلى الإيمان، وقبولهم دعوة الإسلام [5] ، وتؤكد الإشارة – كذلك – على أن القسوة في الفدّادين[6] فالرسول في هذا الحديث قد وظف إشارته فيما لا يحتاج إلى تصريح أو يمس مشاعر المخاطب .

الحذف :

وقد يعمد الرسول -صلى الله عليه وسلم- بالإيماء إلى المحذوف بإشارته، إثارة لذهن المتلقي ، وشحذا لعقله ، لاستكشاف الطاقات الإيحائية الناتجة عن الحذف، ومنحها مزيداً من قوة الدلالة ، وقد تكون الإشارة هي الدليل على المحذوف نفسه فتكسبه وضوحاً وبياناً أكثر من ذكره .

ويدخل تحت هذا النوع قوله -صلى الله عليه وسلم- : " يُقبض العلم ويظهر الجهل والفتن ، ويكثر الهرْج، قيل : يا رسول الله ، وما الهرْج ؟ فقال: هكذا بيده ، فحرفها كأنه يريد القتل" [7] . نجد في الحديث كيف أن الرسول -صلى الله عليه وسلم- لم يقدّم للسائل عن معنى الهرْج إجابة لفظية ، بل اكتفى بحركة من يده الشريفة .

---

[1] فتح الباري : ٤٥٧/٣ ، وإذا كانت الإشارة هنا بإبهام الفاعل ، وفي رواية : وأشار رسول الله -صلى الله عليه وسلم- ، وفي رواية : ووضع أنملته على بطن الوسطى أو الخنصر قلنا : يزهدها - الذي وضع : بشر بن المفضل راوية الحديث ، وكأنه فسر الإشارة بذلك . يحتمل أن يكون قوله : " يزهدها لم تأكيدا لقوله : يقللها . وإلى ذلك أشار الخطابي . ويحتمل أن يكون قال أحد اللفظين فجمعهما الراوي . أنظر : فتح الباري : ٣٠٦/١٤ ، ٤٥٨/٣ .

[2] فتح الباري : ٤٨١/٢ .

[3] فتح الباري ٤٨٥/٣

[4] المصدر نفسه : ١٤٢/١٢ ، وصحيح مسلم : ١٧٦١/٤ .

[5] فتح الباري ٢٠٦/٦

[6] هم الذين تعلو أصواتهم في إبلهم وخيلهم ، وحرثهم ، ونحو ذلك

[7] فتح الباري ٤٤/١ . باب من أجاب الفتيا بإشارة اليد والرأس

إن الصورة التشبيهية اكتملت عند قوله -صلى الله عليه وسلم- : " ما الدنيا في الآخرة إلاّ مثل ما يجعل أحدكم إصبعه في اليمّ ، ثم جاءت الحركة الجسمية – حركة وضع السبابة في اليم – لينظر المخاطبون ويتخيلوا أنهم فوق شاطئ اليم الآن ، وها هو ذا يضع إصبعه في اليمّ ، ثم ينظر فلا يجد شيئاً ، وكذلك يكون متاع الدنيا بالنسبة للآخرة ، لا شيء .

حقاً إن ، هذه الحركة الإشارية بسبابة الرسول -صلى الله عليه وسلم- قد أعطت التشبيه قوة ، لأنها قامت بالبرهان والدليل على صدق الصورة التشبيهية، أرأيت كيف قوي التشبيه بالإشارة النبوية المذكورة بعده ، وهذا هو مقام التمثيل والتصوير ، ومثل هذه الصور تروق السامعين ، وتروعهم ، وتهزهم ، وتحركهم ، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش "[1] .

ويستخدم الرسول الكريم الصورة الإشارية التشبيهية في التربية والتوجيه العمليين ، ومن ذلك ما رواه أحد الصحابة الذي أجنب فتمرّغ في الصعيد ، كما تمرغ الدابة ، ونكر ذلك لرسول الله -صلى الله عليه وسلم- ، فقال له : " إنما كان يكفيك أن تقول بيدك هكذا ، ثم ضرب بيديه الأرض ضربة واحدة ، ثم مسح الشمال باليمين ، وظاهر كفيه ووجهه "[2] .

ولا يمكن أن يقوم اللفظ مقام هذه الإشارة والحركة ، وإلاّ لاحتاج الأمر إلى إفاضة في الكلام ، دون أن يفي بالغرض ، أما الإشارة باليدين معا ، والضرب على صعيد الأرض ، فلم تترك في النفس شيئاً لأن الصحابي تعلم عن طريق التشبيه بحركاته -صلى الله عليه وسلم- كيفية التيمم . والإشارة في مثل هذه الحالات [3] لها قدرتها على استثارة المخاطب ، وضمان انتباهه للمتكلم ، كما أنها في الوقت نفسه أداة فنية أعانت الرسول -صلى الله عليه وسلم- على الكشف والإيضاح وأضافت للنص دلالات فنية جديدة .

الكناية :

والكناية في إشارات الرسول -صلى الله عليه وسلم- لون من التعبيرات الحقيقة الموحية ، التي تشكّل نمطاً من أنماط التصوير الفني في الحديث النبوي، وتسوغ تراكيب تتجاوز الدلالة المباشرة للمعنى ، فتضفي على الدلالة مذاقاً خاصاً يستثير الشوق في نفس المتلقي ، فيجد المتعة التي يصل إليها بعد التأمل والإدراك ، فيظل أثرها باقياً في نفسه وقتاً طويلاً .

---

1 - أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني : ط دار المعرفة -بيروت ١٩٨٢ . تحقيق د.محمد رشيد رضا ، ص : ٢٧٦ – ٢٨٦ ، ١٠١ وما بعدها .

٢- صحيح البخاري: ٣٤٥/١ ، وسنن أبي داود: ٣٢١/٢ .

٣- ومن أمثلة ذلك ما استخدمه الرسول صلى الله عليه وسلم من الرسم على الأرض لبيان أجل الإنسان وأمله ، وتصوير الطريق المستقيم ، واستخدامه الحصى لنفس الغرض ، والتخطيط على الأرض لبيان أفضل نساء العالمين . أنظر : مسند الإمام أحمد : ٣٦٣/١، ٢٣/٣، ٢٣٧/١١-٣٣٨ وفتح الباري : ٢٣٥/١١ .

ولقد عدل الرسول -صلى الله عليه وسلم- من اللفظ إلى الحركة الجسمية ، لأنها أوقع أثراً ، وأفصح من الذكر ، وتشير المخاطب ، وتضع المحذوف بالإشارة في بؤرة النظر والتأمل ، والحذر من الفتنة وشيوع الخلافات ، ويحتمل الحذف في الحديث أكثر من صيغة لغوية ، إذ يحتمل أن يكون المقصود من الإشارة : الضياع أو الانحراف ، أو التخلف أو القتل ، ولو صرح الرسول الكريم باللفظ ما احتمل غير صورة لفظية واحدة ، كما أن إسقاط هذا الجزء من الكلام يوحي -كذلك- بفداحة الخطب ، ورغبة الرسول -صلى الله عليه وسلم- في تنبيه المخاطبين إلى المؤامرات التي تحاك ضدهم لإزالتهم من الوجود.

ومن ذلك أيضاً – قوله –: " أُمرت أن أسجد على سبعة أعظم : الجبهة (وأشار بيده على أنفه) واليدين والرجلين ، وأطراف القدمين " (١) ..

وقد دلت الإشارة إلى الأنف هنا دون بقية الأعظم على أهمية السجود عليه بدرجة تفوق بقية الأعظم الأخرى ، ذلك لأن السجود على الأنف أقرب إلى الذل والانكسار والخشوع من غيره .

ولذلك وضع البخاري -رحمه الله- باباً تحت عنوان " باب السجود على الأنف والطين " ، وعلق ابن حجر على ذلك بقوله : كأن البخاري يشير إلى تأكيد أمر السجود على الأنف ، وأنه لا يُترك مع وجود عذر الطين الذي يؤثر فيه " (٢) .

ومنه قوله -صلى الله عليه وسلم- : " إن الله لا يُعذب بدمع العين ، ولا بحزن القلب ، ولكن يعذّب بهذا – وأشار إلى لسانه – أو يرحم "(٣) . فيه إشارة إلى أنه فهم من بعضهم الإنكار ، فبين لهم الفرق بين الحالتين : يعذب بهذا : أي إن قال سوءا ، أو يرحم : إن قال خيراً .

إن حذف اللفظ (اللسان) واكتفاء الرسول -صلى الله عليه وسلم- بإشارته يدل على أهمية الإشارة في ربط الكلام بعضه ببعض ، ولذلك فإن إسقاطها قد يؤثر على فهم النص وتحديد المعنى ، وبيان المقصود منه ، كما يؤدي -كذلك- إلى الالتباس في الفهم . والمتأمل في الحديث السابق يتبين له أن الرسول -صلى الله عليه وسلم- قد حذف كلمة " اللسان " وظاهر الإشارة تدل على الحذف، ولكن النص يقدّم لنا دلالة أخرى ، وهي إثارة المخاطبين ، وإيقاظ عقولهم نحو هذا العضو الخطير الذي به ينجو الإنسان أو يهلك ، وعندئذ يكون المخاطب قد وقع على مراد كلامه -صلى الله عليه وسلم- ، ذلك لأن المحل الرئيس للحذف يكمن في النفاذ إلى بعد دلالي آخر يعين عليه السياق ويؤازره " (٤) .

١- فتح الباري ٣٤٧/٢ ، صحيح مسلم : ٣٥٤

٢- فتح الباري : ٢٨٨/١٤ – ٢٨٩ .

٣-صحيح البخاري : ٤٣٩/١ .

٤- البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم ، د. شفيع السيد ، ط: دار الفكر العربي ، سنة ١٩٩٦ ، ص ٢١١

وقد تكون الإشارة بالحذف سبباً في الصلح بين المتخاصمين ، ومن ذلك حديث عبد الله بن كعب بن مالك، أنه كان له على عبد الله بن أبي حدْرَدْ الأسلمي مال ، فلقيه فلزمه حتى ارتفعت أصواتهما،فمرّ بهما النبي -صلى الله عليه وسلم- ، فقال : يا كعب – فأشار بيده كأنه يقول النصف – فأخذ نصف ماله عليه ، وترك نصفا. والإشارة جاءت في الحديث بمعنى "الصلح " ولتؤكد أهمية التنازل عن بعض الحق في سبيل حقن الدماء وفض المنازعات بين المسلمين ، وذكر جمهور العلماء أنه يستحب للحاكم أن يشير بالصلح ، وإن اتجه الحق لأحد الخصمين ، وفي البخاري باب عنوانه :" هل يشير الإمام بالصلح " مما يؤكد وعي سلفنا الصالح بأهمية الإشارة في الصلح [1] .

ولو ذكر الرسول -صلى الله عليه وسلم- اللفظ مكان الإشارة في حديثه السابق ، لفقد الكلام حلاوة الإيجاز التي تلفت نظر المستمع نحو كلام الرسول – عليه السلام – ، كما أن الإشارة بالحذف بمثابة وسيلة اتصال خاصة بين الرسول -صلى الله عليه وسلم- والمتلقي عموماً .

ونلاحظ أن معظم الإشارات الجسمية في الحديث النبوي ، والتي جاءت تحت مجال الحذف تتميز بالإيجاز وإثارة نفس المتلقي لسرعة إدراك المعنى ، ويعتمد محور الإشارة في هذا النوع على السياق نفسه ، كما أن اختيار الإشارة المناسبة بدقة متناهية ، لها دورها في بلاغة المعنى المحذوف وتصويره .

وفي مواضع أخرى جاءت الإشارة للتوكيد ، لتكون عوناً للفظ في إيصاله إلى القلب من أكثر من طريق ، مثال ذلك الرجل الذي مات بسلاحه ، وشكّ الصحابة في أمره ، وبلغ ذلك رسول الله -صلى الله عليه وسلم- فقال : "كذَبوا مات جاهداً مجاهداً ، فله أجره مرتين وأشار بإصبعيه" [2].

وكان -صلى الله عليه وسلم- يغيّر جلسته إذا أراد أن يؤكد أهمية الموضوع الذي يتحدث فيه كما في قوله -صلى الله عليه وسلم- : " ألاّ أنبئكم بأكبر الكبائر ؟ قلنا : بلى يا رسول الله ، قال : الإشراك بالله ، وعقوق الوالدين " وكان متكئاً فجلس فقال : ألا وقول الزور . فما زال يكررها حتى قلنا ليته . سكت " [3] . وإشارة الرسول -صلى الله عليه وسلم- جاءت للتوكيد وللتنفير من شهادة الزور التي تفسد المجتمع .

الطباق :

ويمكن اعتبار بعض إشارات الرسول -صلى الله عليه وسلم- دالة على الطباق ، وأوضح مثال على ذلك ما ورد في خطبة الوداع بقوله : " وأنتم تُسألون عنّي ، فما أنتم قائلون ؟ قالوا : نشهد أنك قد بلغت ، وأديت ونصحت ، فقال بإصبعه السبابة يرفعها إلى السماء وينكبها[4] إلى الناس ، اللهم اشهد ، اللهم اشهد ثلاثاً" [5]

١- – فتح الباري : ١٧٨/٧ .

٢- السابق نفسه : ١٧٩/٧ وما بعدها .

٣ – فتح الباري في شرح صحيح البخاري ج ١٣/ ص ٤٤٢

٤- أي يميلها إليهم يريد أن يشهد عليهم ، وفي رواية : "وينكتها : يشير بها إلى الناس كالذي يضرب بها الأرض .

٥- صحيح مسلم ٤١/٤ ، وسنن أبي داود: ٤٦٢/٢ ، وابن ماجة: ١٠٢٥/٢.

فـرفع اليد إلى السماء ثم نكتها إلى الناس صورة تقابلية لها دلالة خاصة وأن هذه الإشارة جاءت في أعقاب قولهم : نشـهد أنـك قد بلغت وأديت ونصحت. فتفيد الإشارة أن السماء تشهد – كذلك – كما تشهدون ، ويؤكد ذلك روايـة أخـرى للخطـبة " ورفـع رأسه إلى السماء " ، وقد يكون المقصود من الإشارة الدعاء إلى الله أن يسجل علـيهم شـهادتهم ، أو أنها تعني أن ملائكة السماء وسكان الأرض جميعهم يشهدون ، ولهذا قال : اللهم فاشهد .

فالرسـول -صلى الله عليه وسلم- فـي الخطبة يوظف الإشارة باليد والإصبع توظيفاً يناسب الموقف . الأولى : إشـارة إلـى السـماء ، والأخـرى : إشـارة إلى الناس ، بغرض تأكيد الشهادة ، أو الإلحاح في الدعاء إلى الله بالشـهادة علـيهم ، وكـأن الدعـاء جـاء بالجوارح كما جاء باللسان ، فالأيدي تدعو وتتوسل ، وتشهد بالإشارة كاللسان تماماً ، ولهذا قال الراوي : " وقال بيده " .

غـير أنـنا قـد لاحظـنا بالبحـث أن الإشارات الجسمية للرسول -صلى الله عليه وسلم- تكثر في جانب التصوير والتشـخيص ، أو فـي علـم البـيان بوجه عام ، وتقل في علم المعاني ، ويندر وجودها في علم البديع لان هذه المحسـنات غالـبا مـا تكون صناعية متكلفة [1] ، وبالرغم من أن البديع في أصله اللفظي غالباً ما يكون متكلفاً ، إلاّ أن إشارة الرسول -صلى الله عليه وسلم- في هذا الجانب جاءت عفوية منسابة كالماء الرقراق .

ومجمـل القـول : أن شـيوع الإشـارات الجسـمية فـي الحديث النبوي الشريف سواء أكثرت أم قلت في الجوانـب البلاغـية المختلفة ، فإن الغرض منها هو إبراز إيماءات ودلالات فنية ، يعين عليها السياق ويؤازرها، لإثارة المتلقي وجذب انتباهه نحو معان مقصودة في الحديث الشريف .

1- خطبة الرسول – صلى الله عليه وسلم– في حجة الوداع ، د. هاشم صالح مناع، ط. دار المنار – دبي سنة ١٩٩٦ ص١٢٥.

الخاتمة :

وأخيرا جاء دور الخاتمة التي اشتملت على أهم النتائج في مستوييها : النظري والتطبيقي ، وكان من أهم نتائج القسم النظري :

١ ـ إن أول من كشف عن ظاهرة الإشارة عبقري العربية "الجاحظ" في كتابيه " البيان والتبين" و" الحيوان" ، وهذا شاهد صدق على أن العرب سبقوا الأوربيين في هذا المجال ، وأن كل ما توصلت إليه الأسلوبيه الحديثة جاء مشابها لما كتبه الجاحظ، مما يجعلني لا أبالغ إذا قلت : إن الأوروبين قد قرؤا الظاهرة لدى العرب قراءة متأنية وواعية ثم أضافوا إليها وعيهم الحضاري حتى صارت نظرية تنسب إليهم .

٢ ـ وما عرف عند العرب " بالإشارة " هو مايعرف اليوم بالدراسات الأسلوبية الحديثة بأسماء شتى ذكرناها في سياق البحث .

٣ ـ للإشارة دور هام في عملية التواصل بين الشعوب .

٤ ـ أجمع البلاغيون العرب على بلاغة الإشارة .

أما القسم التطبيقي فجاءت نتائجه كالتالي :

١ـ لم تكن الإشارة في الحديث النبوي مجرد وسيلة للتفاهم ونقل الأفكار فقط بل وسيلة لنقل العواطف والانفعالات .

٢ـ لم تأت الإشارات الجسمية في الحديث النبوي شيئا إضافيا للشرح أو التوضيح فقط، ولكنها جزء لا يتجزأ من عملية التواصل بينه – عليه السلام – وبين مخاطبيه .

٣ـ يوظف الرسول – صلى الله عليه وسلم- إشاراته حسب ما يقتضيه المقام ، وينسجم مع طبيعة السياق العام ، انسجاما مع القاعدة البلاغية المعروفة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" .

٤ـ تكثر إشارات الرسول- صلى الله عليه وسلم – في جانب التصوير والتشخيص والتمثيل البصرى ، عنه في بقية الجوانب البلاغية الأخرى .

٥ـ تؤكد الإشارات النبوية على وعي الرسول – صلى الله عليه وسلم – بعملية التواصل للتأثير على المتلقي ، وهو ما يتوافق مع آخر ما توصلت إليه الأسلوبية الحديثة .

٦ـ جاءت إشارات الرسول – صلى الله عليه وسلم- عفوية قادرة على الإيحاء والتعبير عن مشاعره وانفعالاته وأفكاره وصوره،وتشكيل هذه الصور من جميع جوانبها النفسية والواقعية مما كان له أبعد الأثر على مستمعيه.

أبعد ذلك كله يمكن أن نشك لحظة في قدرة البلاغة العربية على مسايرة آخر ما وصلت إليه الأسلوبية الحديثة من أدوات ووسائل لكشف النص؟!!

مقترحات :

يقترح البحث عمل معجم للإشارات والحركات الجسمية في الحديث النبوي تقدم وصفا كاملا لأعضاء الجسم والتي تشترك في أداء الإشارات والحركات ، وأثرها في بلاغة المعنى، ومقارنتها بالأشارات الجسمية في القرآن الكريم.

وهذا يحتاج من وجهة نظري إلى تعاون الدارسين في مجال البلاغة واللغة وعلم النفس .

"وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"

– صدق الله العظيم –

مصادر البحث ومراجعه

- إعجاز القرآن للباقلاني ، تحقيق :السيد أحمد صقر ، ط: دار المعارف –القاهرة.
- إعجاز القرآن والبلاغة النبوية لمصطفى صادق الرافعي،دار الكتب- بيروت ١٩٧٣م.
- إحكام صنعة الكلام للكلاعي الإشبيلي، تحقيق:د.محمد رضوان الداية ، ط:بيروت ١٩٦٦م.
- ارتقاء اللغة عند الطفل د. صالح الشماع ، ط:دار المعارف– القاهرة١٩٦٢م.
- أساس البلاغة للزمخشري ، ط: دار صادر بيروت.
- أسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجاني ، تحقيق د.محمد رشيد رضا ، ط: دار المعرفة– بيروت١٩٨٢م.
- الإشارات الجسمية د.كريم زكي حسام الدين ، ط: مكتبة الأنجلو المصرية١٩٩١م.
- إشارات اللغة ودلالة الكلام ،تأليف : موريس أبوناصر، ط: دار التراث للنشر– لبنان ١٩٧٩م.
- الأصوات والإشارات ل"كندراتوف"، ترجمة :شوقي جلال ، ط: الهيئة المصرية للكتاب.
- الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ، شرح أحمد أمين وأحمد الزين ، ط: لجنة التأليف والترجمة والنشر١٩٥٣م.
- بديع القرآن لابن أبي الإصبع –تحقيق د.حفني شرف ، ط: دار نهضة مصر .
- البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم،د.شفيع السيد، ط: دار الفكر العربي١٩٩٦م.
- البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي ، ط: دار الفكر – بيرروت ١٤٠٣هـ
- البصائر والزخائر لأبي حيان التوحيدي ، تحقيق أحمد أمين ،ط:لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- البنيوية وعلم الإشارة، تأليف : ترانس هوكز ،ترجمة مجيد الماشطة.
- البيان والتبيين للجاحظ: تحقيق : عبد السلام هارون،ط:الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- تاج العروس من جواهر القاموس للزبيدي،ط:دار الفكر–بيروت١٤٠٣هـ.
- تحرير التحبير لابن أبي الإصبع ،تحقيق :د.حفني شرف، ط: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.
- التصوير الفني في الحديث النبوي ،د.محمد الصباغ ،ط: المكتب الإسلامي ،بيروت ١٩٨٨م.
- التفسير الكبير للرازي ، ط: دار الفكر – بيروت .

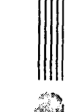
- الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ،ط: دار الغد العربي – بيروت
- الحديث النبوي ، رؤية فنية جمالية ، د.صابر عبد الدايم ،ط: دار الوفاء – مصر– ١٩٩٩م.
- الحيوان للجاحظ ، تحقيق فوزي عطوى ، ط: دار الفكر العربي – بيروت.
- خزانة الأدب وغاية الأرب ،لابن حجة الحموي ، ط:دار القاموس الحديث للطباعة والنشر– بيروت.
- خطبة الرسول -صلى الله عليه وسلم- في حجة الوداع ،د. هاشم مناع ،ط: دار المنار–دبي ١٩٩٦م.
- درسات في علم اللغه ، د. فاطمة محجوب ،ط: دار النهضة مصرية .
- دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني – تحقيق د. محمد رضوان الداية ، ط: دارابن قتيبة – دمشق١٩٨٣م.
- ديوان العباس بن أحنف ، ط: دار صادر بيروت.
- ديوان عمر بن ربيعة ، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الدليل المشير لأحمد بن حسن العلوي ، ط: المكتبة المكية بمكة المكرمة.
- الرسول والعلم د.يوسف القرضاوي ، ط: مؤسسة الرسالة– بيروت١٩٨٤م.
- كتاب "الزهرة" لمحمد بن داود الأصفهاني ،تحقيق : د. إبراهيم السامرائي ، ط: دار الشعب١٩٨٢م.
- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي القاهرة١٩٥٣م.
- سنن الترمذي لمحمد بن عيسى الترمذي ، ط: دار الكتب العلمية – بيروت ١٩٨٧م.
- سنن أبي داود لسليمان بن أشعث السجستاني ، ط: دار الفكر – بيروت١٩٩٤م.
- سنن ابن ماجة ، ط: الرياض السعودية ١٤٠٤هـ
- سيميائية النص الأدبي ، تأليف : أنور المرتجى ، ط: الدار البيضاء ١٩٨٨م.
- الصحابي في فقه اللغة لأبن فارس المكتبة السلفية – القاهرة ١٩٦٠م.
- الصحاح للجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، طبع على نفقة حسن الشربتلي ١٩٨٢م.
- الصحاح للجوهري "تجديد صحاح الجوهري" إعداد : نديم المرعشلي – بيروت .
- صحيح البخاري لمحمد بن إسماعيل البخاري ،ط: دار ابن كثير –دمشق ١٩٩٠م – ترقيم مصطفى البغا .
- صحيح مسلم لمسلم بن الحجاج ، تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي ، ط: دارإحياء التراث العربي– بيروت١٩٧٧م.

- الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ،ط: دار الغد العربي – بيروت
- الحديث النبوي ، رؤية فنية جمالية ، د.صابر عبد الدايم ،ط: دار الوفاء – مصر– ١٩٩٩م.
- الحيوان للجاحظ ، تحقيق فوزي عطوى ، ط: دار الفكر العربي – بيروت.
- خزانة الأدب وغاية الأرب ،لابن حجة الحموي ، ط:دار القاموس الحديث للطباعة والنشر– بيروت.
- خطبة الرسول -صلى الله عليه وسلم- في حجة الوداع ،د. هاشم مناع ،ط: دار المنار–دبي ١٩٩٦م.
- درسات في علم اللغه ، د. فاطمة محجوب ،ط: دار النهضة مصرية .
- دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني – تحقيق د. محمد رضوان الداية ، ط: دار ابن قتيبة – دمشق١٩٨٣م.
- ديوان العباس بن أحنف ، ط: دار صادر بيروت.
- ديوان عمر بن ربيعة ، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الدليل المشير لأحمد بن حسن العلوي ، ط: المكتبة المكية بمكة المكرمة.
- الرسول والعلم د.يوسف القرضاوي ، ط: مؤسسة الرسالة– بيروت١٩٨٤م.
- كتاب "الزهرة" لمحمد بن داود الأصفهاني ،تحقيق : د. إبراهيم السامرائي ، ط: دار الشعب١٩٨٢م.
- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي القاهرة١٩٥٣م.
- سنن الترمذي لمحمد بن عيسى الترمذي ، ط: دار الكتب العلمية – بيروت ١٩٨٧م.
- سنن أبي داود لسليمان بن أشعث السجستاني ، ط: دار الفكر – بيروت١٩٩٤م.
- سنن ابن ماجة ، ط: الرياض السعودية ١٤٠٤هـ
- سيميائية النص الأدبي ، تأليف : أنور المرتجى ، ط: الدار البيضاء ١٩٨٨م.
- الصحابي في فقه اللغة لأبن فارس المكتبة السلفية – القاهرة ١٩٦٠م.
- الصحاح للجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، طبع على نفقة حسن الشربتلي ١٩٨٢م.
- الصحاح للجوهري "تجديد صحاح الجوهري" إعداد : نديم المرعشلي – بيروت .
- صحيح البخاري لمحمد بن إسماعيل البخاري ،ط: دار ابن كثير –دمشق ١٩٩٠م – ترقيم مصطفى البغا .
- صحيح مسلم لمسلم بن الحجاج ، تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي ، ط: دار إحياء التراث العربي– بيروت١٩٧٧م.

- نقد النثر لقدامة بن جعفر، تحقيق : طه حسين وعبد الحميد العبادي ط: دار الكتب المصرية ١٩٧٦م.
- نقد الشعر لقدامة بن جعفر وتحقيق: بونيباكر، ط: لندن ١٩٥٦م.
- النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال ط: نهضة مصر للطباعة والنشر .
- النهاية في غريب الحديث والأثر لأبن الأثير (مجد الدين) ، تحقيق : محمود الطناحي ، ط: عيسى الحلبي- مصر.
- نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري ، ط: دار الكتب المصرية ١٩٧٦م.

المجلات والدوريات

- مجلة "فصول" – المجلد الثاني – العدد الثالث – رقم : ٢٤٩ القاهرة ١٩٨٢م.
- مجلة العربي – العدد٣٥٧- أغسطس ١٩٨٨م.



ترجمة النص الأدبي

بين الوسائل البشرية والوسائل الآلية

د. حسنة عبد الحكيم الزهار*

المقدمة :

يتضمن موضوع هذا البحث ثلاثة مصطلحات مهمة تدور في ثلاثة أفلاك تتلاقى وتتفارق، تتوارى وتتصادم شأن كل ما يتحرك في هذا الكون، فإذا كانت الترجمة عبر تاريخها الطويل قد تبلورت، وتجمعت، وتركزت في شكل علم مستقل له قواعد ونظريات ومناهج، وتحولت الترجمة إلى مادة تدرس في المعاهد والجامعات ليتخذ منها الباحثون مادة لدراساتهم وأبحاثهم التي ينالون عنها الدرجات العلمية ، فإن الترجمة هي المصطلح الأول في هذا البحث بما ينضوي تحت لوائه من حديث عن عملية الترجمة، والشروط الواجب توافرها في الترجمة، وأهداف عملية الترجمة.

- المصطلح التالي هو المصطلح المركب (النص الأدبي) ، وهناك عالم ضخم ينضوي تحت لواء هذا المصطلح المركب ، هذا العالم هو مكونات كل النتاج الفكري الإبداعي الذي تفتقت عنه قرائح الأدباء والمفكرين عبر تاريخ البشرية الطويل ، ولذا نجد أن هذا المصطلح ضارب بجذوره في عمق التاريخ من جهة ، عريض بعرض الوجود البشري على سطح المعمورة ، وعرض تجاربها الممتدة بلا حدود ، وهو مصطلح مغزول من نسيج اللغة الطبيعية للبشر ، لكنه نسيج متمرد على الجسم كله ، بل إنه ليتمرد على كل الحدود والمناهج والنظريات ، الأمر الذي يجعل التعامل معه شائكا ، بل ومحيرا وملغزا في أغلب الأحيان .
- أما المصطلح الثالث فهو المركب الحديث (الوسائل الآلية)، ويقصد به استخدام (الحاسوب) أو (الكومبيوتر) في عملية الترجمة ، أو ما يسمى بالترجمة الآلية ، وهو الحلم الذي ظل يراود خيال الكثيرين منذ ظهور الكومبيوتر في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين وبعد سلسلة من البدايات الفاشلة أخذت الترجمة الآلية تحقق نجاحا ملموسا في مجال ترجمة الوثائق الفنية والعلمية ، وقد أصبحت الترجمة الآلية في زماننا إحدى الغايات النهائية التي تصب فيها معظم روافد نظم التحليل والتركيب اللغويين (١)

وعلى غير العادة لن نبدأ بتعريف مصطلح الترجمة على المستوى اللغوي ثم المستوى الوظيفي ، ولكننا سوف ندخل مباشرة إلى عالم الترجمة بكل زخمه ، ولكي يكون معنا دليل كشاف في هذا البحر الخضم سوف نتعامل مع الترجمة بوصفها واحدة من فروع (علم اللغة التطبيقي) الذي صار موضوعا مستقلا منذ سنة ١٩٤٦ لأول مرة في معهد تعليم اللغة الإنجليزية بجامعة ميتشجان ، وتلا ذلك تأسيس مدرسة علم اللغة التطبيقي بجامعة أدنبرة سنة ١٩٥٨ ، كما تأسس له اتحاد دولي سنة ١٩٦٤ (٢)، وكان نايدا قد تناول ما يسمى (بنظرية الترجمة) في العام نفسه ، وقال إنها تعتمد على إنجازات العلوم اللغوية والأنثربولوجية وعلم النفس ، وحدد العلاقة بين النص وترجمته من خلال نظريات المعنى والاتصال والعلاقات الاجتماعية بين الفئات (٣)

و يختلف الباحثون حول تحديد قاطع لمعنى علم اللغة التطبيقي Applied Linguistics ووصف طبيعته ، حيث يعتبره البعض ثمرة اللقاء بين علم اللغة وعلم التربية ولذلك فهو يفيد من

---

* مدرس بقسم اللغة العربية وآدابها ـ كلية البنات ـ جامعة عين شمس.

(١) د. نبيل علي / العرب وعصر المعلومات / ص ٣٧٧/ سلسلة عالم المعرفة عدد ١٨٤/ الكويت إبريل ١٩٩٤.

(٢) د. عبده الراجحي/ علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية / ص٨/ ط١/ دار المعرفة الجامعية/ الإسكندرية ١٩٩٦.

(٣) د. بشير العيسوي/ الترجمة إلى العربية قضايا وآراء / ص ٦٧ و ٧٧/ ط٢/ دار الفكر العربي/ القاهرة ٢٠٠١

مناهج ونتائج دراساتها (١) ، بينما يرفض البعض الآخر اعتبار علم اللغه التطبيقى الوجه المكمل لعلم اللغة النظرى
ويرغم كل الاختلافات السابقة فالجميع يتفقون على أن علم اللغة التطبيقى يضم المجالات التالية:
تعلم اللغة الأم وتعليمها
لأبنائها – تعليم اللغة لغير أبنائها – تعلم اللغات الأجنبية – التعدد اللغوى التخطيط اللغوى – علم اللغة الاجتماعى – علم اللغة النفسى – علاج أمراض الكلام – الترجمة
- المعاجم – علم اللغة التقابلى – علم اللغة الحاسبى - أنظمة الكتابة (٢)

وتشير المجالات السابقة إلى الصبغة العامة لهذا العلم ، فهى فى معظمها تدل على وجود(مشكلة ما) تتطلب (حلا) ، وهذا الحل لا ينطلق من كون علم اللغة التطبيقى هو المقابل التطبيقى لعلم اللغة النظرى ، ذلك أن العلوم التطبيقية جميعها تتوجه إلى أهداف خارج الحدود الحقيقية للعلوم نفسها ، الأمر الذى جعل علماء اللغة يرفضون انتماءه إليهم (٣)

ومع حداثة ظهور علم اللغة التطبيقى وتبلوره بوصفه علما مستقلا – من وجهة نظر علمائه والمتحمسين له على الأقل – تكشف لنا أن بعض الفروع التى استقطبها وضمها إلى مجموعة علومه كانت قد سبقته إلى الوجود ، ومنها الترجمة ، ولذا فقد رفض البعض اعتبار الترجمة نوعا من اللسانيات التطبيقية (علم اللغة التطبيقى) .

لكن بعضهم زاد الأمر غرابة عندما نسب الترجمة إلى (نظرية الأدب) لأنها – بزعمهم – تسهم فى تجانس الدال والمدلول الذى تتسم به الكتابة كممارسة اجتماعية (٤)، ولا يستقيم الأمر على هذه الشاكلة خاصة ونظرية الأدب هى الأحدث .

فإذا استرشدنا بخطوات منهج علم اللغة التطبيقى الذى يفترض دائما وجود مشكلة فى حاجة إلى حل ، فإن الترجمة ككل تعد مشكلة دائمة فى حاجة إلى الحل ، ولا يتوقف إشكال الترجمة قديما وحديثا على مجرد المعرفة بالمفردات ، فالجوانب اللغوية تشتمل على المفردات بدلالاتها السياقية المختلفة ، وتشتمل على بنية الجملة ، بل إن المشكلة تتصل أيضا بالفروق الحضارية بين اللغة المترجم منها واللغة المترجم إليها . وقد تتصل بالمستويات اللغوية بين جماعة لغوية وأخرى لاسيما فى ترجمة الآثار الأدبية ، حيث يؤدى اختلاف المصطلح إلى فقدان عملية التواصل من خلال النص ، وقد يؤدى اختلاف الأساليب والتراكيب أيضا إلى مساوئ المترجمات(٥)

ويرى بعض الباحثين العرب المعاصرين – على سبيل المثال -أن استفادة العربية من هذه الأساليب.لم تكن إيجابية دائما بل حملت فى طياتها جوانب سلبية إذ لم تستفد منها العربية غنى وثراء لغويا ؛ ذلك لأن بعض هذه التراكيب الأعجمية ترجمت وحشرت فى العربية ، وكان السبب فى ذلك جهل من تصدى للترجمة بأصول اللغة العربية وفنون القول فيها ، فلم يتيسر لهم نقل الأفكار الغربية بأسلوب عربى ، ولو عرف هؤلاء بلاغة العربية لما اندست فيها أساليب غريبة عنها (٦)

١- د. محمود فهمى حجازى / علم اللغة العربية / ص٥٢/ ط١/ دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٧٣
٢-د. عبده الراجحى / علم اللغة التطبيقى / ص ٩ ، ص١١٩ : ١٢٤
٣ - المرجع السابق / ص١١
٤- د. سامية أسعد / ترجمة النص الأدبى / مقال بمجلة عالم الفكر / المجلد ١٩ ، العدد ٤ ص ٢٣ / الكويت ١٩٨٩
٥- حلمى خليل / المولد دراسة فى نمو وتطور اللغة العربية فى العصر الحديث / ص٢٢٠/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة ١٩٧٩
٦- د. إبراهيم السامرائى تنمية اللغة العربية ص ٧٦

وعلى عكس ذلك فهناك من يرى أنه لا ضير على العربية من دخول مثل هذه التراكيب المولدة بالترجمة ، لاسيما إذا كانت اللغة تستفيد منها ثراء ونموا، وتسد حاجة المتكلمين بها ؛لأن العربية لم تكن فى أى وقت بمعزل عن اللغات الأجنبية تأثيرا وتأثرا لأنها تخضع لهذا التأثير المتبادل بين اللغات الحية التى تقبل من غيرها وتطبعه بطابعها فتنمو وتزدهر (١)

ولأن المشكلات السابقة ظلت تلازم الترجمة على وجه العموم ، والترجمة الأدبية بوجه خاص ، فإن جهود المترجمين من جهة ، وعلماء اللغة من جهة أخرى قد اتجهت نحو إيجاد الحلول المناسبة ، وقد تعددت الحلول ، وكان من أهم الحلول المطروحة :إعداد المعاجم الثنائية المتميزة ، والارتكاز على علم اللغة التقابلى فى دراسة الفروق الأكيدة بين اللغات المنتمية لأكثر من أسرة لغوية والإفادة من ذلك فى الترجمة ، وتساعد الدراسة التقابلية فى وضع التراكيب ومقابلاتها فى اللغات المختلفة على أطراف أصابع المترجمين ، و تراعى اختلاف الأساليب بين اللغات ، وتثبت المستويات اللغوية ، وتوحد المصطلحات ، وأخيرا جاء دور استخدام الكومبيوتر فى الترجمة .

وقد آتت المحاولات ثمارها نوعا ما فى شق الترجمة العلمية لاسيما بعد المحاولة المستميتة لتوحيد المصطلحات العلمية ، لكن جل الجهود باءت بالفشل فى الشق الأدبى من الترجمة حيث بدت المسألة أكثر تعقيدا وتشابكا مما يتصور أصحاب جهود الإصلاح ، ويضيف د. جمال التونى أن الترجمة باعتبارها (فنا تطبيقيا) تتطلب ممن يريد احترافها شروطا أساسية أهمها اتقان اللغتين . أو اللغات المترجم منها والمترجم إليها فى المفردات والتراكيب الصرفية والنحوية ، والتعبيرات الاصطلاحية ، كم تحتم على المترجم الإلمام بالخلفية الحضارية والثقافية لمتكلمى تلك اللغات ، ويضيف د. التونى أنه برغم الحرية التى قد يتمتع بها مترجمى النصوص الأدبية فإن هذا لا يعنى - من وجهة نظره - أن يتصرف المترجم المترجم الأدبى فى أفكار المؤلف ، بل عليه أن يجعل من الهوامش والحواشى المجال الوحيد لتعليقاته أو إيضاحاته أو إضافاته (٢) وفيما يلى سوف نتناول مشكلات الترجمة الأدبية والحلول المطروحة سواء أكانت حلولا تلتزم بالوسائل التقليدية ، أو تلجأ إلى الاستعانة بالآلة ، ولذا فقد تناولت هذه الدراسة مبحثين :

- **الأول يتناول مشكلات الترجمة الأدبية المتعددة مع التركيز على الجانب اللغوى.**
- **الثانى يتناول المعالجات المطروحة لحل مشكلات الترجمة الأدبية بشقيها البشرية والآلية**

١- د. حلمى خليل / المولد / ص ٢٢

٢- د. جمال التونى / فن الترجمة / ص ١٣، ١٤ - وقد دلل د. التونى على رأيه بمثال من ترجمة لمسرحية شكسبير (عطيل) ، ففى عبارة تحدث فيها عطيل عن ياجو قال فيها I look down towards his feet - تمت الترجمة على النحو التالى : (إننى انظر إلى قدميه) أو (إننى أتفحص قدميه) ، وهنا يتحتم على المترجم أن يوضح فى الهامش المحتوى الأسطورى لهذه الجملة التى تحمل فى طياتها إشارة إلى الأسطورة المعروفة فى الغرب ، وهى أن قدمى الشيطان مشقوقتان وتشبهان ظلف الماعز ، وبذلك فإن ما يعنيه عطيل فى هذه الجملة أن (ياجو إذن شيطانا شريرا على هيئة انسان)

أولا : مشكلات الترجمة الأدبية المتعددة

لسنا بصدد الحديث المستفيض عن خصائص النص الأدبي ، ولكن لامناص من تقديم تلك الخصائص بين يدى الحديث عن مشكلات ترجمة النص الأدبي لأنها الأرض التى ننطلق منها ، وقد أوجزت لنا الدكتورة سامية أسعد تلك الخصائص فى :

- الوظيفة التعبيرية حيث يقدم المؤلف رؤيته الخاصة للعالم ، وإدراكه الخاص للواقع ، ويعبر عن مشاعره ، وردود أفعاله وانفعالاته ، ويؤكد هذا على أن الوظيفة التعبيرية للغة تحتل المكان الأول فى العمل الأدبى .
- القدرة الإيحائية : فالعمل الأدبى لا يعبر صراحة عن مضمون الرسالة كله بل يوحى بجزء من معناه أو معانيه فقط ،كما يحمل تتابع الأصوات والكلمات ، وإيقاع الجمل شحنة إيحائية يتحتم على المترجم نقلها ، لأنها جزء من رسالة النص ، لاسيما النص الشعرى .
- إبراز قيمة الشكل ، فلغة النص الأدبى ليست مجرد وسيلة لتوصيل مضمون ما ، بل غاية فى حد ذاتها ، والشكل فى العمل الأدبى جزء لا يتجزأ من المضمون ، لأن الشعر والنثر الفنى يهدفان إلى إثارة انفعال المتلقى أكثر مما يهدفان إلى تعليمه ، فالكاتب يستخدم اللغة استخداما خاصا ، ويكون أسلوبه انعكاسا لشخصيته ، فهو الذى يخلق الاستعارات ، ويبدع الصور الجديدة المبتكرة ، ويجمع بين الكلمات التى لا تستعمل بكثرة ، فالكاتب يبرز قيمة الشكل ليقدم العالم بصورة مختلفة .
- غنى النص بالمعانى المتعددة ، فالنص الأدبى غنى بالمعانى المتعددة التى تؤدى إلى تفسيرات مختلفة وقراءات متعددة .
- تخطى الزمان والمكان ، فالنص الأدبى لا يرتبط بزمن معين ، حيث تتخطىّ الأعمال الأدبية الكبرى حاجز الزمان والمكان .
- نقل القيم العالمية ، فالنص الأدبى ينقل قيما عالمية لا تبلى ، بل تقاوم الزمن .
- تنوع وظائف النص الأدبى ، فوظائف النص الأدبى فى واقع الحياة الثقافية تتنوع ، فقد ينجز النص الواحد أكثر من وظيفة تبدأ بالثنائية وتنتهى بالتعددية ، ويرى البعض أنه لكى يتسنى لنا فهم التفاعل المعقد بين وظائف مختلفة لنص واحد يتحتم علينا النظر إلى كل من هذه الوظائف على انفراد ، أى تفكيك الوظائف المتعددة للنص وتحليل مستوياته قبل أن يعود إلى تركيب النص أو العودة إلى النص الكامل مرة أخرى (١)

ومن خلال تفكيك الخطاب أو تحليل الخطاب الأدبى سواء أكان شعريا أم نثريا نكتشف أهمية التمييز بين المستويات اللغوية المختلفة فى النص الواحد ، ويحصر د. صلاح فضل هذه المستويات فى الشعر مثلا فى خمس درجات هى :

درجة الإيقاع - درجة النحو - درجة الكثافة - درجة التشتت - درجة التجريد (٢)

كما استطاعت نظرية تحليل الخطاب أن تكشف فى النص وجوها أدبية ولغوية واجتماعية ونفسية وسيميولوجية وإثنوجرافية ، لذلك كان هناك الخطاب الأدبى بأجناسه المختلفة (الروائية ، والمسرحية، والقصصية ، والشعرية ...الخ) ، والخطاب اللغوى بمستوياته الاجتماعية المتنوعة (العليا والدنيا ...الخ) ، فالخطاب (كبسولة) مضغوطة ومشحونة بالمعلومات ذات الأبعاد الحضارية والثقافية المختلفة والمتشابكة (٣)

١- د.سامية أسعد / ترجمة النص الأدبى / ص١٦ ، ١٧ /مجلة عالم الفكر المجلد التاسع عشر –العدد الرابع / الكويت ١٩٨٩- ود. محمد فتوح أحمد / جدليات النص/ ص٤٠/ مقال بمجلة عالم الفكر / المجلد الثانى والعشرون العدد الثالث والرابع/ الكويت ١٩٩٤

٢ أ.د صلاح فضل نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر ، ص٧٨ ، مقال بمجله عالم الفكر المجلد الثانى والعشرون ، العدد الثالث والرابع / الكويت ١٩٩:

٣ السابق

و من خلال وضع أيدينا على خصائص النص الأدبي ووظائفه وأركانه يمكننا رسم خطوات الباحث عند تناوله لمشكلات ترجمة النص الأدبي ، فنجد أن هذه المشكلات تتلخص في :

١- أسباب متعلقة بالشكل
٢- أسباب متعلقة بالوظائف
٣- أسباب متعلقة بالمعنى والدلالة
٤- أسباب متعلقة بلغة النص
٥- أسباب متعلقة بتحليل الخطاب.

وفيما يلي نتناول بعضها بالتفصيل مع التركيز على الأسباب المتعلقة بلغة النص :

يتفق الجميع على أن ترجمة الشعر غير ترجمة الرواية غير ترجمة المسرحية حيث تتطلب ترجمة كل منها منهجا خاصا ، ولكل منها مصطلحات خاصة وطبيعة خاصة ، وتقابل كل منها مشكلات خاصة ، ولكل منها وسائل معينه ؛ الأمر الذى جعل د. سامية ترى أهمية أن يتخصص كل مترجم في لون أدبي محدد ليتقنه ويجيد استعمال لغته ، وفيما يلي نضرب ثلاثة أمثلة لثلاثة أنواع من النصوص الأدبية ، مع الحرص على ما آل إليه حال تلك الأنواع في عصرنا :

أولا : المسرحية

تتكون المسرحية عادة من عنصرين متكاملين هما : النص والعرض ، فالنص يستخدم الكلمة المكتوبة فقط ، والعرض يستخدم كثيرا من العلاقات السمعية والبصرية أساسا ، وتصبح الكلمة فيه عنصرا واحدا من بينها ، وعندما يقوم مترجم بترجمة نص مسرحي فإن عليه أن يطرح على نفسه سؤلا أساسيا مهما هو : هل ستخصص ترجمته للقراءة أم للعرض المسرحي ؟ وإذا كانت ستعرض على المسرح فمن الجمهور الذى ستعرض أمامه المسرحية ؟ ، وهنا تفترض د. سامية أن على المترجم أن يأخذ في الاعتبار أن النص سيعرض ، ويحسب حساب عملية التواصل بين المؤلف والمخرج والشخصية والممثل والمتفرج ، أى أن عليه أن يترجم الحوار الذى يدور بين الشخصيات بصوت عال لكى يتبين له الأصوات والإيقاع الخاص بكل جملة ، ومراعاة النبر الخاص باللهجة إن وجد ، وغير ذلك من الأمور ، وهنا يراعى المترجم ظروف النص المنطوق إلى جانب مراعاته لظروف النص المكتوب ، فيصوغ الجمل بحيث يستطيع الممثل أن ينطق بها ، ويوصلها إلى المتفرج ، وكتابة هذه اللغة التى تتحول إلى لغة شفوية ، وبناء الحوار أمور معقدة لأن لغة المسرح مهما بدت أمامنا مألوفة ، فإنها لا يمكن أن تختلط بلغة الحياة اليومية (١)

على أن الأمر لا يخلو من وجود المؤلف المسرحي الذى يخصص مسرحه للقراءة فقط ، ومن هذا النوع من يسمون بكتاب المسرح الذهني ، وخير مثال لهذا النوع من المؤلفين المسرحيين الذهنيين من العرب (توفيق الحكيم) في العديد من نصوصه المسرحية الذهنية ، وهذا النوع من الكتابة يتطلب من المترجم مراعاة اللغة الذهنية العالية للمؤلف ، كما تتطلب مستوى ذهنيا رائقا ، ومستوى ثقافيا مرتفعا (٢).

وتنبع مشكلات ترجمة النص المسرحي بوجه عام من الامتزاج الشديد بين المستويات اللغوية ، والمستويات الاجتماعية (أى البنية الداخلية للغة والإطار الخارجي المحيط بها)، ولحل هذه المشكلة على المترجم أن يراعى :-

- إمكانات اللغة الأم ومرونتها التى تتيح للمؤلف التصرف في الألفاظ واستخراج أقصى طاقات اللغة الممكنة بكل الأدوات المتيسرة في يد المؤلف .
- إمكانات النص وسعته ، وطبيعته ، التى تسمح بأشياء وترفض أشياء
- إمكانات اللغة المترجم إليها ، والتى تسمح بإعادة تركيب لغة المؤلف دون إجحاف بحقه ، وفى الوقت نفسه ترضى ذوق أصحاب اللغة المترجم إليها ، فإذا كانت اللغة المترجم إليها

١- د. سامية أسعد / مقال ترجمة النص الأدبي / ص٢٦

٢- نبيل فرج / توفيق الحكيم ١٨٩٨ -١٩٨٧ / ص٧ / المكتبة الثقافية العدد ٤٢٦ / الهيئة المصرية العامة لكتاب / القاهرة ١٩٨١

ذات طبيعة خاصة ، كأن تكون ازدواجية مثل اللغة العربية مثلا ، ففي هذه الحالة يصبح لزاما على المترجم أن يراعى هذا فى ترجمته ، بل إنه قد يضطر أحيانا إلى تقديم نوعين من الترجمة للنص الواحد (مرة بالفصحى) و(أخرى بالعامية).
ولا يجد المترجم مفرا من تحقيق أمانة الترجمة من جهة، ونقل الغرابة والطرافة المقصودة والموظفة فى النص من جهة أخرى .
عموما لا تعنى ترجمة النص المسرحي وضع الجمل بعضها إلى جوار بعض بل تبدأ عملية الترجمة هنا بهضم المترجم للنص الأصلى ، وفهم معانيه ، والتشبع به لأن على مترجم النص الأدبى يقع عبء مساعدة المتفرجين فى فهم النص فى لغته ، وذلك بحدس النوايا الكامنة وراء نص المسرحية الأصلية ، كما يعين على فهم مبررات كل شخصية فى المسرحية فى الفعل أو القول ، إن جمل الحوار المسرحي ليست مجرد جمل فى لغة ما ، بل هى كل متكامل له منطق ، وإيقاع خاص به ، وله أفكار وتراكيب خاصة بها ، ويتطلب كل ذلك أناة من المترجم فى انتقاء مفرداته وتراكيبه التى تحافظ على المعنى والإيقاع معا .
وعلى المترجم أيضا يقع عبء اختيار المستوى أو المستويات اللغوية المناسبة ، فالمترجم العربى على سبيل المثال يراعى الازدواجية بين الفصحى واللهجات (العاميات) – كما سبق القول -. ولأن العاميات لها مغرياتها التى تدفع البعض إلى تطعيم كتاباتهم الفصحى بها ، فقد وقع اتفاق غير معلن بين المترجمين على أن يتم هذا التطعيم فى المسرحيات الكوميدية فقط ، واختصاص المسرحيات المأساوية بالفصحى لأنها أكثر مناسبة لسمت الوقار لاسيما المسرح الشعرى ، والمسرح التاريخى ، والمسرح الذى يتعامل مع الأساطير، ومع ذلك فقد ظهرت ترجمات ناطقة بالعاميات العربية سواء المصرية ، أو الشامية ، أو الخليجية ، أو التونسية ..الخ تمهيدا لتمثيلها على المسرح ، وقد اتبعوا فى ذلك طريقة ترجمة النص ترجمة حرة ، وإعادة بناء المسرحية بناء جديدا انطلاقا من الخطوط الرئيسة للنص الأصلى (١)
وهناك مسرحيات ترجمت مرتين ، مرة بالفصحى لكى تقرأ ، ومرة بالعامية لكى تعرض على المسرح ، أما النصوص التى تتضمن تفاوتا فى المستويات الاجتماعية بين شخصياتها فإن المترجم يجد نفسه مضطرا إلى ترجمة النص بمستويات لغوية مختلفة ، ويتطلب ذلك من المترجم جهدا خاصا ، وملكة إبداعية . وعندما يترجم نص إلى مستوى لغوى لا يناسبه - كأن يترجم نص بالفصحى وكان الأفضل أن يترجم بالعامية - فإن الترجمة هنا تصبح بالفعل خيانة (٢)
ويعزو د. الطاهر مكى الانحرافات التى تصيب ترجمة نص أدبى ما إلى عدة أسباب منها غير المقصود مثل : عدم تمكن المترجم من لغته أو لغة النص المترجم منه ، ومنها غموض النص نفسه ، ومنها أسباب مقصودة مثل : الأسباب القومية التى تجعل المترجم يحمل النص المترجم بقيم قومية ووطنية ليست فيه ، أو يحذف منه ما يتعارض وقيم البلد الوطنية ، أو يحذف منه ما يتعارض مع قيم المجتمع الأخلاقية ، أو يتعارض مع عادات وتقاليد مجتمعه ، أو يعمد إلى تلخيص النص المترجم منه ليقدم الخلاصة التى تهم قارئ لغته لأنه يعرف اهتماماته ، وهكذا تظهر إلى الوجود الترجمات الناقصة أو المشوهة (٣)

١- د. سامية أسعد مقال ترجمة النص الأدبى / ص٣٠
٢- المرجع السابق / ص ٣١
٣- د. الطاهر أحمد مكى / الأدب المقارن أصوله وتطوره ومنهجه / ص٢٩٢ : ٢٩٩ / ط١ / دار المعارف / القاهرة ١٩٨٧

وليست المشكلة مقتصرة على المستوى اللغوى وما يتعلق به من سياق اجتماعى ، فالتركيب الداخلى للغة المسرحية فى حاجة إلى وقفة متأنية لاسيما وقد أتيح للغة المسرح أن تكون معبرة عن كل الفنون حيث إنه – كما يقولون - أبو الفنون ، فالمفردة أو التركيب المسرحى يكون شديد الكثافة ، ذلك لأن لغة المسرح تتوزع بين عدة وظائف هى :

- الوظيفة المكتوبة
- الوظيفة المنطوقة المسموعة
- الوظيفة المرئية متمثلة فى حركة أجسام الممثلين ، وملامح الوجوه ، والإيماءات ، مضافا إليها كل عناصر الفرجة الأخرى من إضاءة وديكورات ومناظر وملابس وغيرها .

وإذا نظرنا إلى المسرحية بوصفها خطابا أدبيا ، فإن المترجم يدرك لأول وهلة أنه إزاء كبسولة مضغوطة مشحونة بالمعلومات ذات الأبعاد الحضارية والثقافية المختلفة والمتشابكة ، وكما يقع على عاتق الناقد الأدبى مهمة تحليل الخطاب بفتح تلك الكبسولة ثم توزيع ما فيها توزيعا بنيويا ووظيفيا (برجماتيا) ودلاليا ، ثم إعادة تركيبه سعيا وراء كشف المكونات الجوهرية له (١) فإن المترجم تكون مهمته مضاعفة رغم أنه قد يستفيد من الكتابات النقدية حول موضوع ترجمته ذلك لأنه يضيف إلى الجهد السابق جهدا موازيا فى اللغة التى يترجم إليها حتى يستقيم له العمل فى النص .

وثمة مشكلة قد طفت على سطح ترجمة النص الأدبى بما فى ذلك المسرحية منذ إعلان موت المؤلف ، وهذه المشكلة تتمثل فى وقوف المترجم نفسه حائرا بين أمرين مهمين ، الأمر الأول يزلل له العمل ويطلق يده فى النص بالتعديل والتبديل والإضافة بما يتناسب مع ظروف اللغة المترجم إليها ، وذلك مع افتراض أن هذا النص لا صاحب له ، وهذا يعفيه من الحرج والمساءلة. الأمر الثانى يتمثل فى حالة الموضوعية والالتزام التى يتدرب عليها المترجم منذ بداياته ، وهى الأمور التى تجعل بين المترجم والنص دائما حاجزا وهميا مهما كانت ظروف هذا النص ، ومهما كان سلوك النقاد والقراء معه.

وأخيرا نشير إلى أنه إذا كانت العلامة اللغوية فى الأدب مراوغة بشكل عام ، فإن العلامة فى المسرح تكون أشد مراوغة إذا كانت الدوال التى تنتمى لأنظمة تعبير مختلفة – مرئية ومسموعة – مركبة بطريقة لا تضمن تكامليتها (٢)

ثانيا : مشكلات ترجمة النص الشعرى :

كانت ترجمة الشعر تحتل مكانة خاصة فى مجال الترجمة الأدبية ؛ لأن عملية ترجمة الشعر وقتها كانت تتطلب من المترجم فى الأساس أن يكون شاعرا حتى يتسنى له نقل النص الشعرى بأمانة مع الاحتفاظ بطابعه الخاص ، وبالقافية على الأقل ، لكن الأمور قد تغيرت تماما عندما تحرر الشعر من أشكاله القديمة ، ولبس ثوب النثر فى كثير من الأحيان ، وهو ما سمى منذ هذا الحين بالشعر الحر أو المتحرر من الوزن والقافية ، وهنا أخذ المترجم يتخفف من قيود الإيقاع . لكن المسألة لم تتعد كونها تطورا فى الشكل لا فى المضمون ، فقد ظل الشعر شعرا والنثر نثرا عموما فى عالم ترجمة الشعر مقولة قديمة تؤكد على صعوبة ترجمة الشعر ، وهذا ما جعل (جاكوبسون) يذهب إلى أن الشكل الأمثل لترجمة الشعر هو إعادة كتابة القصيدة عن طريق النقل الإبداعى الخلاق (٣)، وخير مثال يحضرنى هنا هو ترجمة أحمد رامى (لرباعيات الخيام) عن النص الإنجليزى الذى نقله فيزجيرالد عن النص الفارسى ، وقد جاءت الرباعيات على يد

١- د. مازن الوعر / الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها فى الدراسات الأسلوبية/ ص١٧٢/ مقال بمجلة عالم الفكر / المجلد ٢٢/ العدد الثالث والرابع / الكويت ١٩٩٤

٢- عصام الدين أبو العلا / مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح /ص٨٨ / الهيئة العامة لقصور الثقافة / العدد ٤٢ القاهرة ١٩٩٦

٣- سامية أسعد / مقال ترجمة النص الأدبى / ص ٢١

أحمد رامى وقد خلقت خلقا عربيا جديدا بخلاف ما فى النص الإنجليزى المترجم- وهو نص وسيط - أو ما فى النص الفارسى الأصلى (١) .
لكن المشكلة الحقيقية تكمن فى أن لكل نص شعرى قانونه الخاص ، وجوهره الذى يختلف من نص إلى آخر حتى لدى الشاعر الواحد ، وليست مشكلة المترجم مع ترجمة النص الشعرى فى ترجمة بنية لغوية ببنية لغوية أخرى ، بل تتمثل المشكلة فى ترجمة مجموعة وظائف النص الشعرية أى مجموعة الآثار التى يخلفها النص الشعرى فى المتلقى .
وتجعل الطبيعة الخاصة بالشعر من اللغة أداة غير طيعة فى يد المترجم ، ذلك لأن معنى الكلمة الشعرية ، أو معنى الجملة يمر بالقصيدة ككل وبنيتها كاملة ، وقد يتجاوز مجموع الكلمات والجمل فى القصيدة ، ويكتشف المترجم الواعى أن الحقيقة التى تكشفها لغة الشعر فى نطاق اللغة التى كتب بها تختلف عن الحقيقة اللغوية لأية لغة ، والأهم أنه يكتشف أيضا أن للغة الشعر فى نطاق اللغة التى كتب بها اختلافا جوهريا عنه فى اللغة التى سوف ينقل إليها ، فالعربية والفرنسية مثلا لكل منهما نظام لغوى وجمالى خاص بها ، ولكل منهما طريقة خاصة للربط بين الكلمة والشئ، والدال والمدلول ، ولكل منهما بنيتها الصوتية والإيقاعية والموسيقية ، ومن ثم تنظر كل لغة منهما إلى الجمال بعين مختلفة ، فهل يمكن نقل جماليات القصيدة الفرنسية إلى القصيدة العربية أو العكس ؟ ، وهل يمكن للشاعر أن يلتزم بالترجمة الحرفية عند ترجمة الشعر؟
لقد أثبتت تجربة د.سامية أسعد فى الترجمة عن الفرنسية أن الشعر يقبل الترجمة الحرفية لأن جوهر الشعر لا يتمثل فى المعنى وحده ، بل فى وضع الكلمات والجمل بحيث ينتج عن انتظامها أثر وإيقاع معين ينبغى أن يراعيه المترجم ، ويراعى الأصوات التى يتضمنها النص الأصلى مع مراعاة السياق العام للغة التى يترجم إليها النص ، ومن التكنيكات اللغوية التى يلجأ إليها المترجم أيضا وسائل محددة منها التقديم والتأخير ، والإيقاع السريع أو البطيء ، وتوزيع عناصر القصيدة على الصفحة البيضاء (٢)
ويذكر د. محمد عنانى أن ترجمة الشعر الأوربى إلى الشكل العربى أو العكس يؤثر تأثيرا قويا فى الشكل المترجم حيث يختلف الإيقاع الكمى للشعر الأوربى عن الإيقاع الكمى للشعر العربى الذى يعتمد على متتابعات المتحرك والساكن ، أو ما يسميه العروضيون (الأسباب والأوتاد والفواصل)(٣) وهذا يؤكد بدوره على أهمية الشكل أو الإطار فى الترجمة .
خلاصة الأمر :

- أن للشكل الشعرى (مقفى كان أو منثورا أو موقعا) احتراما ، وأهمية يضعهما المترجم فى الاعتبار
- أن الشكل يخدم المعنى ، ويحافظ عليه ، وينقله إلى غيره من اللغات ، ويضع له الإطار الجميل الذى يقدمه فيه
- أن مهمة مترجم الشعر معادلة صعبة ؛ لأن عليه أن يجمع بين الحس الشعرى الخاص باللغة المترجم منها وجماليات تلك اللغة ، والحس الشعرى الخاص باللغة المترجم إليها وجمالياتها بالإضافة إلى حسه الشعرى الخاص ، وعليه بعد ذلك أن يمزج كل هذا بمقادير مناسبة فى ترجمته.
- وأخيرا سوف تقع على مترجم النص الشعرى أعباء من نوع جديد فى عصر تكنولوجيا

---

١ -أنظر ديوان عمر الخيام / بترجمة أحمد رامى/ ص ٢٣: ٣١ / مكتبة الغريب / القاهرة ١٩٦٩
٢ - د. سامية أسعد/ مقال ترجمة النص الأدبى / ص٣٣
وترجمة د. سامية لديوان (عيون إلزا) لأراجون / هيئة الكتاب القاهرة ١٩٧٠
٣ - د. محمد عنانى / الأدب وفنونه /ص٧٠: ٧٧ / ط٢/ الهيئة المصرية العامة / سلسلة مكتبة الأسرة / القاهرة ١٩٩٧

المعلومات ينبغى أن يتسلح لها بأسلحتها المناسبة ، ويمتلك أدواتها التى تساعد على أن يظل الشعر شعرا حتى فى عصر تكنولوجيا المعلومات ، فلا يتحول إلى مسخ .

ثالثا مشكلات ترجمة الرواية :

يقول د. محمد عنانى (الرواية أصعب الفنون الأدبية على الإطلاق ، وذلك لنفس الأسباب التى تجعلها تبدو سهلة ، وهى غياب الضوابط الشكلية أو التقليدية الثابتة التى تسهل على الكاتب مهمته ، فلا هى تكتب نظما مثل الشعر ، ولا هى مقسمة إلى فصول ومشاهد تخضع لأعراف سائدة مثل المسرح ، فالكاتب يسرد الأحداث دون أن يقيده زمان أو مكان ، ودون أن تحده حدود الطول ولا القصر ، كما أنه ليس مقيد اليدين إزاء الوصف والاستطراد وعدد الشخصيات ، فهو يستطيع أن يقدم أى عدد من الشخصيات ، وأن يتعدى وحدة الانطباع فيخلق العديد من الانطباعات ...الخ)(١)

من هنا نكتشف المأزق الذى يقع فيه مترجم الرواية اليوم ، لاسيما أنه لم يعد من المجدى له أن يعرف الخصائص الخمسة الشهيرة التى كانت تتسم بها الرواية التقليدية القديمة ومنها:

- أنها فن أدبى منثور
- وأنها خيالية ، ولذلك تختلف عن كتابة التاريخ مهما كان فيها من حقائق تاريخية
- وأنها تعتمد على السرد
- وأن الأحداث تخضع فيها لنوع من المنطق أو التسلسل
- وأنها تبنى على مجموعة من الشخصيات

لقد تحررت الرواية الحديثة من القيود السابقة ، لكن الحرية التى حظيت بها الرواية الحديثة فى رأى النقاد المحدثين لم تتعد كونها حرية ظاهرية خادعة ؛ لأن الكاتب الحديث لا يتمتع إلا بقدر يسير من الحرية ، ذلك لأنه لا يستطيع إيقاف الأحداث ليصف لنا الشخصية وصفا مسهبا ، وأقصى ما يستطيعه هو تقديم الملامح الأساسية للشخصية ، وقد يستغنى عن الوصف المباشر تماما ويركز على الحدث المادى أو النفسى . ويكتشف الروائى الحديث أن الإنسان ليس كائنا بسيطا مثلما كانت تصوره الرواية القديمة ، وإنما هو أكثر تعقيدا ، وأن النفس البشرية لا تتكون من عناصر (كمية) تسمى خصائص أو صفات ؛ ولذا فالإنسان يظهر فى صور متفاوتة بين الحين والحين ، وعلى الكاتب أن يجسد شتى الحالات التى يكون عليها الفرد خاصة فى علاقاته مع الآخرين ، وهكذا لم يعد يهم كاتب الرواية الحديثة أن يخرج قصة تلعب فيها الشخوص الواضحة أدوارها المرسومة بدقة ، وشخصيات الرواية الحديثة أفراد عاديون وليسوا من الشخصيات التى لا تنسى ، والقارئ نفسه لم يعد يكترث بوضوح التقسيمات البشرية ، أو تسجيل ما يفعله الناس لأنه يريد الحياة كما هى دون تنميق ، ودون أن يقدم لنا الكاتب أحكامه على الشخصيات .

وكان أول ما تخلص منه الكاتب الحديث (الحبكة) بعد أن أدرك الجميع أن الذهن يستقبل آلاف الانطباعات منها التافه ، ومنها الخيالى ، ومنها سريع الزوال ، ومنها ما ينطبع على الذهن بقوة ، وبذلك تنهال الانطباعات على الذهن من كل حدب وصوب وتتخذ أشكالا هى جوهر حياتنا فى أى يوم عادى ، ولكنها تتفاوت فى دلالتها وأهميتها من لحظة إلى أخرى ، ومن مكان إلى آخر ، ومن مناسبة إلى أخرى ، من هنا أخذ الروائى يصور روح الحياة الطليقة المجهولة والمتفاوتة فى الشكل والاتجاه مهما بلغت درجة تعقيدها (٢).

وقد عرفت الرواية الحديثة والمعاصرة عدة وجوه ، من أشهرها رواية تيار الشعور ، والرواية التسجيلية التى تسجل كل التفاصيل الحياتية المملة ، ومنها رواية المشاهد غير المترابطة ، أو المستقلة ، أو الرواية التى تستخدم لغة غير مترابطة لتجسد انعدام الترابط بين أحداث الحياة

١ـ د. محمد عنانى / فنون الأدب / ص ١٢٣

٢ . المرجع السابق / ص ١٣٤ ، ١٥٠

وقد ساد هذا الاتجاه الأخير في أحضان ما يعرف بالتفكيكية ، كما ازدهر على أثرها أسلوب المانشتات الصحفية ، وفيه تتكون جمل قد تكون غير مفيدة من الناحية النحوية والصرفية بمعنى افتقارها إلى بعض العناصر الأساسية مثل الأفعال والفاعلين ، لأنها تلخص المعنى في شكل برقية ، إن الناس في تلك الروايات لا تتحدث بعبارات تخضع لقواعد النحو ، ومعظمهم لا يكملون عباراتهم لأن معناها عادة يتضح من الموقف (بما في ذلك توقع السامعين ومعرفتهم) من هنا ساد مصطلح (المسكوت عنه) ، إن الصدق من وجهة نظر هؤلاء يقتضي تصوير الأفكار كما ترد في الواقع إلى الذهن ولا يقتضي هذا إدخال النحو

ويحذر د. عناني كاتبنا من تقليد هذا الأسلوب الذي يعمد إليه المؤلف الأوربي عمدا ، لأن تقليده في الرواية العربية يؤدي إلى ظهور الأساليب الواهية ، والعبارات الممزقة الضعيفة لغويا في أعمال الأدباء لاسيما المبتدئين منهم في الكتابة (١)

والمتأمل للعبارة التحذيرية السابقة يتأكد أن المترجم اليوم قد أصبحت مهمته أصعب بكثير من ذي قبل ، لقد كانت الأطر القديمة قاسما مشتركا أعظم بين كل الروايات ، مما سهل مهمة المترجمين بين اللغات المختلفة ، وذلك عندما كان عقد اللغة المنتظم أهم ما يطوق جيد عرائس الروايات العالمية الخالدة ، أما وقد انفرط عقد اللغة ، وتبعثرت حباتها ، فلم يعد من السهل على أي مترجم أن يعيد لأي رواية حديثة ما انفرط من عقد لغتها ، بل لم يعد مطلوبا منه هذا ، لقد أصبح المطلوب منه فقط أن يعيد خلق الرواية خلقا جديدا من خلال ترجمته ، بل يعيد تأليفها بطريقته ، انشرط الوحيد أن يلتزم بعدم الترابط .

أما الرواية الوثائقية التي انتشرت مؤخرا في الدول المتقدمة صناعيا مثل ألمانيا وفرنسا وأمريكا وروسيا(الاتحاد السوفيتي السابق) ، فقد حفلت بأحداث الحروب والتقلبات السياسية والاقتصادية ، والتغيرات الاجتماعية ، واغتراب الإنسان في عصر الآلة والتقدم التكنولوجي وقد تجاوزت الوثائقية حدود الرواية لتشمل منظومة الدراما ، فظهر كذلك المسرح الوثائقي.

وقد أصبح على الأديب في عصر الرواية الوثائقية أن يطمس الحواف الحادة لقصاصات وثائقه ويضفي على جفافها ليونة كي يتأتى له أن يحدث التوتر ، ويثير السخرية ، ويحث على استخلاص العبرة ، واكتشاف التناقض ، والتقاط الحقيقة المبعثرة في شظايا الوثائق ، والمستترة وراء ظاهر نصوصها (٢)

وصار على المترجم عبء مماثل في أن يستعيد الدور الذي لعبته الوثائق في الرواية الوثائقية ، وبما أن هذه الوثائق ملتبسة في النص ، فإن مهمة المترجم في استعادتها من خلال النص لترجمته مهمة تشبه البحث عن أكسير الحياة .

لقد قطعت البشرية شوطا طويلا وهي متأكدة من حقيقة مفادها أن الإبداع الفني لا يمكن أن يخضع للتجريد المعرفي لأنه ضرب من الإلهام ومحض صدفة من الشطحات اللاعقلانية ، ولكن البشرية لم تغفل يوما دور العقل في الإبداع الفني لأن هذا الإغفال يتنافى جوهريا مع كون الفن هو الساعي إلى اكتشاف الحقائق النهائية ، والمعارف الكلية التي يعجز العلم عن الوصول إليها نتيجة لصرامة منطقه ومناهجه ، كما أن الفن : (مبدعا وعملا ومتلقيا) في حاجة إلى المعرفة ، ويحتاج المبدع الفني إلى الفكر ، فالعمل الفني أيضا عملية عقلية واعية ، وليس مجرد انفعال أو إلهام عشوائي كما كان القدماء يظنون ، ويؤكد شوبنهور ذلك بقوله (إن العمل الفني لابد أن

١. المرجع سابق / ص١٣٤ ، ١٥٠

٢. د. نبيل علي / الثقافة العربية وعصر المعلومات ، ص٣١٣ ، عالم المعرفة العدد ٢٦٥ / الكويت يناير سنة ٢٠٠١

يكون مسبوقا بالفكر والإرادة) . وتكمن صلة العمل الفنى بالمعرفة فى كونه ناقلا للمعرفة ، ومولدا لها ، كما أن متلقى الفن يحتاج إلى خلفية معرفية جيدة ليستجلي غموض النص ويفك شفراته ، ويصل إلى المسكوت عنه فى النص .

ولأن الأدب هو الفن الشامل لجميع الفنون – على حد قول شيلنج – فإن العلاقة بين الفكر والأدب تتسم بندية شديدة جعلت الأدب لا يخضع لمعايير جمالية مفروضة عليه من خارجه . ولذا فنحن نجد أن الأدب يعتمد على تنظير يأتى من داخله أى من لغته ، وبنية سرده ، وشفرة رموزه، وقد جاءت اللغة وسيطا للتنظير الأدبى خاصة بعد أن أطلق دوسوسير الشرارة الأولى إيذانا بدخول اللغة مصاف العلوم الدقيقة ، وقد ترتب على تبلور علم اللسانيات أن ظهرت البنيوية ، تلتها التفكيكية ، تلاها تحليل الخطاب ،وأخيرا ظهر دور تكنولوجيا المعلومات فى تنظير الأدب. ويؤكد غلاة المنحازين لتكنولوجيا المعلومات أنها قد ساعدت فعليا فيما وصل إليه حال النص الأدبى من تشظ وتشب و تناص ، ومع تعدد أشكال بنية النص وفقا لتركيبة شظاياه ، ومع تغيرها ديناميكيا وفقا لما يراه القارئ فى تناوله لنصه ، ولارتباط الأدب الوثيق باللغة ، صار الأدب أكثر الفنون قدرة على التعبير عن مفهوم التقطع و التشظى ، فاللغة تقطيعية فى جوهرها بحكم طبيعتها ا لرمزية التى تكون الكلمات من الحروف المتراصة ، والجمل من الكلمات المتتابعة ، والفقرات من الجمل المتلاحقة .

لقد أوصلتنا هذه المقدمة بالتدريج إلى حقيقة خلاصتها أن اللغة هى أساس العمل فى أى مجال يخص الأدب بما فى ذلك الترجمة الأدبية ، وأن كل ما يخص لغة الأدب يؤثر بدوره فى الترجمة

فإذا كانت لغة الأدب قد دخلت منظومة علم اللسانيات ، فإن ترجمة الأدب فى عصر تكنولوجيا المعلومات لن تقل انتظاما عن بقية أطراف منظومة اللغة وذلك ما سوف نتناوله فيما يلى :

ثانيا : المعالجات المطروحة لحل مشكلات الترجمة الأدبية

ونبدأها بالتعرف علي طبيعة مكونات النص الأدبي اللغوية ، ومكانة كل مكون منها في الترجمة

أولا: مكانة الكلمة في الترجمة :

فالكلمة تمثل محورا جوهريا فى النص المترجم ، فهى التى تتعدد معانيها ، وفض مغاليقها يعنى فهم النص ، وتتمثل عناصر الكلمة في سياق النص فى ثلاثة عناصر هى الدال والمدلول والعلاقة الاتصالية بينهما ، أى أن سياق الكلمة يبحث فى النص من زاويتين :

الأولى : علاقة الكلمة بالكلمة المجاورة لها.

الثانى : طبيعة الكلمة فى علاقتها بالمعنى على اعتبار أن الكلمة هى اللفظ المنطوق أو المكتوب أو الرمز الدال ، وما ترمز إليه هو المدلول ، وما يدور فى الذهن من صور حولها هو الفكرة أو الصورة الذهنية ، وهذه الصورة تتحول إلى صورة أدبية بعد إنتاج النص فتتمثل فى ثلاثة محاور :

الأول : محور السياق الذاتى للكلمة بدراسة سوابق الكلمة ولواحقها وبعديها الزمانى والمكان

الثانى : محور السياق التجاورى للكلمة ، ويعنى بعلاقة الكلمة بما يجاورها فى النص من ناحية المعنى كالتضاد ، والجناس ، والترادف ، والموقف ، والعاطفة .

الثالث : المعنى الدلالى للكلمة ، ويتمثل فى المعنى الأحادى أو التركيبى ، و المعنى المركزى والفرعى (١).

ثانيا: تركيب الجملة :

وتشكل الجملة الركن الثانى فى فهم سياق النص المترجم ، لأن الجمل هى أداة الأديب فى التعبير عن قضاياه شريطة أن يكون الأديب ومن بعده المترجم على وعى حضارى و ثقافى و سياسى و اجتماعى بأبعاد القضية التى يتناولها ، ولا يتطلب الأمر أن تكون الجملة منطقية من حيث التركيب النحوى التقليدى ، لكنها لابد أن تتوافق والمعنى الذى يبغى الأديب توصيله ، فإذا كان النص الأدبى شاذا من الناحية الدلالية – مثل النصوص الحداثية ، وما بعد الحداثية – لأنها تطرح أفكارا غير منطقية ، أو تجمع أشتاتا لا رابط عقليا بينها فتبدو الجملة متناقضة ولا معنى لها على المستوى الحرفى ؛ أمكننا قبوله فى إطار المعنى الدلالى الفنى للسياقات الكلية للنص .

ويعتمد سياق الجملة عادة على ثلاثة محاور :

الأول : محور الاندماج ، ويتمثل فى دمج المركبات الاسمية والفعلية معا ، وأثر ذلك فى المعنى .

الثانى : محور المحمولات ، ويتمثل فى المعانى التى تحملها المركبات الاسمية والفعلية ، والعلاقة الترابطية بينهما .

الثالث: محور الوحدة التركيبية ، وفيه تتضافر المركبات والجمل وتتوحد فى نسيج متكامل من الألفاظ والمعانى (٢)

ثالثا : الصور الكلية للنص :

وفيه تتضافر الأصوات والكلمات والجمل فى تشكيل الصورة الأدبية فى النص الأدبى ، وخاصة الصورة الكلية فى النص الشعرى ، والصورة الكلية هى التى تتضافر فيها سياقات الجمل تضافرا تاما حتى تشكل مشهدا أو لوحة أو صورة فنية متكاملة تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل الحواس ، أى أن الصورة الأدبية المكتوبة أو المنطوقة قد تشكلت نتيجة ترابط عدة سياقات أولية أولها سياق الأصوات اللغوية المنطوقة أو المكتوبة ، وثانيها سياق الكلمات المتضافرة والمتجاورة والتى شكلت جملا ذات معان ثابتة أو متحركة ، وثالثها سياق الجمل المتعاقبة الدالة على معان متعددة ، والتى شكلت مقطوعات جزئية أو كلية فى النص ، ومن تضافر هذه السياق تتشكل الصور الأدبية ، ويتمثل سياق الصور فى محورين :

١- د. مراد عبد الرحمن مبروك / من الصوت إلى النص نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى / ص٢٥٤ ، ٢٥٥ سلسلة كتابات نقدية / العدد ٥٠ / الهيئة العامة لقصور الثقافة / ط١ / القاهرة ١٩٩٦

٢- المرجع السابق ص ٢٥٦

الأول : محور السياق الدال ، ويعنى بالأنماط السياقية للصورة كالسياق الذهنى للصورة ، والسياق المنطوق لـها ثم السياق المكتوب فى النص الأدبى ، كما يعنى بالمقومات السياقية للصورة أيضا ، وهى التى تتمثل فى الذاكرة والحواس والخيال .

والثانى : محور المدلول السياقى للصورة ، ويعنى بالمعانى التى تدل عليها السياقات الصورية من حيث نمطية المعنى وسكونيته ومباشرته ، أو من حيث حركته ، وتعدد معانيه وأبعاده ، ولذلك ينقسم إلى قسمين :

الأول : المدلول النمطي للصورة ، وهو المدلول الثابت أو المقيد عند معنى معين لا يتجاوزه ، وهو المعنى المعجمي أو الأحادي للصورة .

الثاني : المدلول الحركي (الحر) للصورة ، وهو الذى يتجاوز المعنى الأحادى للصورة إلى معان متعددة ، وبالتالى لا يتقيد عند جزئية معينة فى النص لكنه ينساب حرا طليقا من أول النص إلى آخره . وتتسم الصورة فى هذه الحالة بعدة سمات تؤدى إلى تعدد المعنى ، وهذه السمات هى المفارقة ، والإيحائية ، والحركية ، والكلية ، و الجمالية .

وهكذا نرى أن تتبع المستويات الدلالية للصوت ثم الكلمة ثم الجملة ، ثم الصورة يشكل لنا فى النهاية الدلالة الكلية الظاهرة فى النص الأدبى ، وهى الدلالات التى تظهر من خلال تضافر السياقات اللغوية للصورة ، ويقف معناها عند الحدود اللغوية النصية ، غير أن النص ليس منعزلا عن بيئة منتجة (قائلة أو كاتبة) ، ومتلقية (قارئة أو سامعة) وهذه البيئة متعددة الأبعاد ، وتشكل هذه الأبعاد الخارجية الدلالة الكلية (التأويلية) أو المضمرة للنص الأدبى . والتحليل الموضوعى الدقيق للنص الأدبي - بداية من الصوت ووصولا إلى الدلالة الكلية للنص- سوف يكشف لنا يسر الدلالات التأويلية المطروحة فى العمل الأدبى وسهولتها ، وهذه الدلالات المتعددة تكون الرؤية الشمولية (١)

ويأتي في المقام التالي الاهتمام بأدوات المترجم الأساسية ومنها:

أولا: المعجم أو القاموس : أهم أدوات المترجم على الإطلاق القاموس الجيد ، بل والمتميز ، لأن المعجم أو القاموس الجيد خير معاون للمترجم ، حقيقة هو لا يخلق مترجما جيدا من عدم لكنه يساعد المترجم فى اختصار الوقت والجهد، وفى الإتقان والتجويد ، وسواء أكان القاموس عاما أو متخصصا ، وسواء أكان ثنائى اللغة أو متعددها فإن الجيد منها قليل بل نادر .

ومع كون المعنى المعجمى ليس هو الفيصل فى الترجمة غالبا ؛ لا يجد المترجم أمامه إلا الاستعانة بالمعجم الثنائي أو المتعدد اللغات.، وهو يأمل أن يكون ملما ودقيقا ومتطورا ومرتبطا بالاستعمال الحياتى للغة قدر الإمكان ، فإذا كان المترجم فى أى مكان يعانى من قصور المعاجم عن الوفاء باحتياجاته ؛ فإن المترجم العربى يعانى أشد المعاناة من قصور المعاجم الثنائية التى بين يديه سواء أكانت إنجليزى – عربى ، أو فرنسى – عربى ، أو ألمانى – عربى ، أو إيطالى – عربى ، أو كانت متعددة اللغات ، ذلك أن النوع الموجود قد تجمد عند حقبة من الزمن هى ثلاثينيات القرن العشرين – بداية العمل فى هذه المعاجم الثنائية - ، ولم تأخذ بأسباب التطور الذى واكب العالم كله منذ اجتياح ثورة المعلومات للعالم منذ ستينيات القرن العشرين ، الوقت الذى كانت اللغات الحية الكبرى (الإنجليزية ، فالألمانية ، فالفرنسية ، فالروسية) قد أخذت فى مضاعفة مفرداتها عدة مرات بالنحت والتطوير والابتكار والاقتباس من لغات أخرى ، وإحياء ألفاظ تاريخية ، وما أشبه حال معاجمنا الثنائية بمعاجمنا الأحادية التى وقف بها الزمن عند حدود القرن الثانى الهجرى .

١- المرجع السابق /ص ٢٥٧

لقد تدفقت علينا فى الآونة الأخيرة كمية من المفردات والتراكيب اللغوية التى واكبت ظهور أو استحداث علوم ومناهج ومنظورات وتطبيقات جديدة ، مع دخول (المعرفة العلمية) فى مجالات لم تكن قد طرحت من قبل ، وأيضا مع التوسع الهائل فى مجالات قديمة مألوفة .

حقيقة لقد بدأ مجمع اللغة العربية منذ الستينيات محاولاته لتقديم قواميس المصطلحات المتخصصة فى العلوم المختلفة ، كما قدم بعض القوائم المزدوجة ، لكن فائدة هذا كله ظلت محدودة القيمة بسبب محدودية انتشارها .

ومع تجمد إنتاج القواميس المصرية عند حدود قاموس إلياس النموذج ، وبعدها انتقل إنتاج القواميس الثنائية والمتعددة إلى بيروت حيث أصدر منير بعلبكى قاموس (المورد) إنجليزى - عربى ١٩٦٧، و(المنجد) ١٩٧٢ ، وأصدر سهيل إدريس (المنهل) فرنسى - عربى ١٩٧٠ ، كما أصدر حسن كرمى (المغنى).(١)

ومنذ سبعينيات القرن العشرين والهيئة المصرية العامة للكتاب تقوم بمشروع قاموس إنجليزى – عربى لم يكتمل بعد .

هكذا وجد المترجم العربى نفسه إزاء قواميس غير مكتملة ، أو رديئة الترجمة ، أو موسوعية لا تفيد ، أو صغيرة – مثل قواميس الجيب - ، واقتصرت القواميس على لغات أساسية كالإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والأسبانية والروسية ، ولم تتناول لغات مثل اليابانية والصينية والأوردية إلا فيما ندر .

حتى القواميس المطبوعة على أقراص الليزر المضغطة ،أو التى نجدها مدمجة فى الذاكرات الرئيسية للحواسب الآلية نجدها محدودة القيمة ، فهى بلا أى إطار سياقى أو دلالى أو تاريخى يشير إلى إمكانات استخدامها ، وبالطبع لا توجد أى إشارات إلى أى تغير دلالى طرأ على بعضها ،وبالتالى لا توجد أى إضافات أو مستجدات معرفية فى كل المجالات بلا استثناء (٢)

ويجمع د. الأخضر غزال مدير معهد الدراسات والأبحاث للتعريب فى المغرب العربى ملاحظاته على القواميس الثنائية فيما يلى :

- أن أغلبية هذه المؤلفات ليست قواميس تامة فى ازدواجية لغتها ، بمعنى أنها لا تتضمن الجزء العربى – الفرنسى ، أو العربى – الإنجليزى مما يؤدى إلى ملاحظة اختلافات محسوسة فى مستويات اللغة والترجمة بصرف النظر عن الاختيارات المختلفة التى تتحكم فى المسميات بين الجزء العربى – الفرنسى ، والجزء الفرنسى – العربى ، وقد سبق للأستاذ يحى حقى فى ستينيات القرن العشرين أن أشار إلى أهمية أن نبدأ بوضع قاموس ينقل العربية إلى اللغات الأجنبية حتى لا نكون مثل من يضع العربة أمام الحصان (٣)

- أنه لا يوجد قاموس للغة الفصحى الحديثة يتضمن المصطلحات العلمية والتقنية الحالية ، ويعطى إيضاحات لغوية حولها مما نتج عنه عدم التأكد من صحة المترجمات العربية المقترحة للمصطلحات الأجنبية .

١- يشير الأستاذ يحى حقى إلى أنه اشترى أحد هذه القواميس اللبنانية (إنجليزى – عربى) حال صدوره ورجع إليه فى بعض الكلمات التى لم يجدها فى قواميسه القديمة فوجدها مترجمة إما بصورة معقدة غير واضحة ، وإما مفسرة بجملة ، وإما مترجمة بالسلب مثل (غير رشيق أو غير بارع) أى أنه يترجم الإيجابى بالسلبى والمثبت بالمنفى وكأن العربية خلو من الكلمات المثبتة الملائمة (التعاون / العدد ٢٨٧ فى ١٩٦٨/٨/١٨ ص١٠)

٢- سامى خشبة / مقال قواميس ميتة أو محدودة وموسوعات مفقودة أو مترجمة / (م٦) من سلسلة مقالات الترجمة إلى اللغة العربية / ملحق أهرام الجمعة ٢٥ مايو القاهرة ٢٠٠١

٣- الأستاذ يحى حقى / المقال السابق (ضمن كتاب عشق الكلمة / الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧

ود.أحمد الأخضر غزال /المنهجية العامة للتعريب المواكب / ص١٨/ معهد الدراسات والأبحاث للتعريب / الرباط ١٩٧٧

و لا ترسم لنا القواميس القديمة - إلا نادرا - الحدود بين اللغة القديمة واللغة الحديثة ، وبين الاستعمال القديم والاستعمال الحديث ، فلا تقدم اللغة حسب تسلسلها التاريخي ، ولكن حسب و وضعها المتزامن ، فينتج عن ذلك التباس في التبليغ اللغوي ، ويزيد من خطورة هذه المسألة التجاور بين الاستعمال الفصيح والاستعمال العامي عندما يقتبس بعض المؤلفين من العامية دون إشارة إلى هذا .

- أنه توجد اختلافات في المترجمات العربية سببها الرجوع إلى لغتين أجنبيتين في العالم العربي ، فبعضهم يعمل انطلاقا من الفرنسية ، وبعضهم يعمل انطلاقا من الإنجليزية ، وبين القاموسين (الفرنسي – عربي) و(الإنجليزي – عربي) اختلافات اصطلاحية انعكست بدورها على المترجمات .

- أنه إذا كانت القواميس المزدوجة اللغة تفترض تكافؤا ممكنا بين نظامين لغويين مختلفين – باستثناء الاختلافات النحوية ، والاقتصار على دراسة المفردات – فإن هذا يعني أن اللغتين لا تختلفان إلا على مستوى الدوال (الدالات) بينما المدلولات واحدة ، والواقع يثبت أنه بفرض صحة هذا بالنسبة لكل ما يتعلق بالتسمية ، أي عالم الأشياء ، فإنه أقل صحة بالنسبة للحقيقة الذاتية الوجودية حيث تحاول كل لغة أن تعبر عن مدركاتها بواسطة ما لديها من مفردات ، ولا يكون الترادف بين اللغتين في المفردات الخاصة بالحقيقة الذاتية الوجودية إلا تقريبيا ، ويتطلب تحليلا دلاليا طويلا ومعقدا .(١)

- أنه رغم ما يظن من سهولة تناول الشق الأول (شق المسميات والمصطلحات) ، فإن الدراسة الواقعية على عدة قواميس أثبتت وجود مشكلات ليست هينة في هذا الشق أيضا ، فقد وجد د. غزال في القاموس (الفرنسي – العربي) على سبيل المثال أن اللفظ الفرنسي أمامه أربعة أو خمسة ألفاظ عربية على النحو التالي :

carnet (الفرنسية) = في العربية دفتر – سجل – كراسة – مفكرة – مذكرة

وكذلك كلمة cahier (الفرنسية) = في العربية أيضا دفتر – سجل – كراسة – كراس -كناش

وقد علق بقوله : إن نفس المترادفات استعملت لترجمة الكلمتين ، مع أن مفكرة ومذكرة المستخرجتين من الجذرين (فكر) و(ذكر) تشيران على الأصح إلى agenda.

وكناش كلمة مستعملة في العامية المغربية وردت في القواميس اللهجية بمعني memento

ولو أننا تصفحنا بصفة منظمة حقلا معجميا في ميدان الوراقة لوجدنا نفس الكلمات

أما المثال الثاني فقد ساقه د(غزال) من قاموس متعدد اللغات :

الفرنسية	الإنجليزية	الألمانية
ليطورال littoral	لترل littoral	ليتورال littoral
ريفاج rivage	شور shore	أوفراشرانت uferstrand
كوط cote	كووست coast	كوستوكيشتادو kuste gestade

وإذا كانت هذه الألفاظ تقبل أن يبدل بعضها ببعض في اللغة العامية ، فإنها في اللغة العلمية متميزة وتمثل ثلاثة مفاهيم متباينة ، والترجمة الإنجليزية الألمانية تبرهن على ذلك بوضوح كما تبرهن عليها تعريفات الاختصاصيين . أما في الترجمة فإننا نجد ما يلي :

(كوت cot) = ساحل ، شاطئ ، شط ، سيف

(ليطورال littoral) = ساحل ، شاطئ ، شط ، سيف

(ريباج rivage) = ساحل ، شاطئ ، شط ، سيف ، مجداح

١ - احمد الأخضر غزال/ المنهجية العامة للتعريب المواكب / ص ٢٤

إننا نجد نفس الألفاظ تعبر عن المفاهيم الثلاثة دون تمييز ، وينتج عن هذه (اللاتمييزية الاصطلاحية) الخلط بين المفاهيم ، ولا يفيدنا فى هذا المفهوم إلا سياق معرف أو تعريف توضيحي طويل (١)

وحتى عندما حرصت القواميس المزدوجة على إثبات الصيغة العربية الفصحى فى مقابل الصيغة الأجنبية ، فإن النزعة الإقليمية قد لعبت دورا كبيرا فى الخلط الاصطلاحي أحيانا فى بعض القواميس المزدوجة ، وأحيانا فى الترجمة الفعلية ، بل إن المترجمين يعمدون إلى اللهجات الإقليمية بالفعل لتطعيم ترجماتهم بها أحيانا فى الأعمال الأدبية .

وثمة ملاحظة مهمة توقف عندها د. غزال ، وهى أن مؤلفى القواميس الثنائية اللغة لم يهتموا بالوقوف على صحة اللغة العربية وسلامتها ووحدتها ، ولم يهتموا بتصحيح الأخطاء والتنبيه على فصيح اللغة وقواعد استعمالها ، فمؤلفوا القواميس يتبعون الاستعمال دون نقده أو تقويمه بينما يستخدم الكاتب ما يجده فى هذه القواميس ، وتلك حلقة مفرغة (٢)

أما الإشكال الحقيقى فيوجد فيما يسميه علماء اللغة (الفجوة المعجمية) ، وما يسميه البعض الآخر (الفراغات) ، وهذه الفراغات إما أن تكون جزئية ، وإما أن تكون كلية :

أولا الفراغات الجزئية :

وتنتج عن نقص فى المفردات بحيث نجد أن كل عدد من المفردات الأجنبية تقابلها كلمة واحدة عربية مثل :

١) الكلمات effigie – figure – gravure – imag - photographie – portrait- representation تقابلها جميعا لفظة (صورة)

٢)الكلمات – patron – modile – gabaril –example – enchantillon - type – specimen – prototype تقابلها جميعا لفظتا (نموذج) أو (مثال)

٣) الكلمات – fort – bosquet – hallier – futaie – cepee – buisson – maquis – jungle وقد ترجمت كلها ب (غابة) أو (حرج) أو (دغل).

والأمثلة السابقة تظهر المعجم العربى وكأنه فقير ، وهذا الفقر ليس فى واقع اللغة نفسها ، حيث يكشف واقع اللغة عن ثراء كبير فى المفردات ، لكن المصطلحات الحديثة لا تغرف بصفة نظامية من منابع الماضى (٣)

ثانيا الفراغات الكلية :

- وفيها نجد أن كثيرا من المصطلحات الموجودة فى القواميس الفرنسية – العربية ، أو الإنجليزية – العربية ليس لها مقابلات عربية ، وفى هذه الحالة يترجم المصطلح الفرنسى أو الإنجليزى ؛ إما بعبارة إيضاحية ، أو ينقل حرفيا فقط ، وهنا يذكر د. غزال أن أحد القواميس الفرنسية العربية التى صدرت حديثا يضم ٣٢٠٠٠ مدخل من بينها ٢٤٠٠ مصطلح لا مقابل عربيا لها ، ثم يعلق على ذلك بقوله : إن هذه الفراغات تطرح مشكلتين ، مشكلة الاقتراض من اللغات الأجنبية ، ومشكلة الوضع (٤)

وأخيرا يقترح د. غزال لحل مشكلة الثغرات و الفراغات سواء الجزئية أو الكلية فى اللغة العربية اللجوء إلى البنك الحقيقى فى المدونات العربية مثل القاموس الموضوعى العبقرى (المخصص)لابن سيدة ، ومناقشة القديم منها وإحياء ما يمكن إحياؤه منها قبل اللجوء إلى المدونات الأجنبية الغنية بالمصطلحات الجاهزة ويكون ذلك :

١- المرجع السابق/ ص٢٥ ، ٢٦

٢-المرجع السابق / ص٢٧

٣- المرجع السابق / ص ٢٩ : ٣١

٤-المرجع السابق ص٣٢

- بالبحث فى الاشتقاق والرجوع لأصل الكلمات العربية
- بالرجوع للعلماء الاختصاصيين فى ميدان التوليد اللغوى الذى يتم:

إما باللجوء إلى الأساليب الدلالية فى توليد المعنى مثل :

١- اللجوء إلى ما يتوافر فى اللغة العربية من المترادفات لسد ثغرات حقل معجمى معين ، وهى تساعد فى تخصيص الألفاظ وتوزيعها ، وهذه الطريقة تعتمد على تجميع الألفاظ المترادفة حول مفهوم مركزى واحد لكل الألفاظ العربية المنسية ، ثم القيام بحصر معناها أو تخصيصه لغاية واحدة هى سد ثغرات المفاهيم لا غير

- ٢- اللجوء إلى المخزون المجازى ، وما تتميز به اللغة العربية من قدرة تعبيرية لم تستغل استغلالا كافيا ، ويكون الاستغلال بالمماثلة أو المجانسة ، فى الشكل والاستعمال ، أو عن طريق التوسع فى المعنى .

وإما باللجوء إلى الأساليب البنيوية للتوليد بواسطة الأوزان مثل :

١- الاشتقاق المأثور (مشتقات الجذر الثلاثى المرتبطة بالجذر والوزن

٢- استقصاء الأوزان الاسمية وتصنيفها لوضع مصطلحات حسب المتعارف عليه صرفيا ودلاليا ، وعدم الوقوع فى خطأ وضع ألفاظ ومصطلحات لم يستخدمها القدماء

٣- التركيب والنحت فى حدود قيود التركيب مثل (الطول من ٤ : ٥ حروف) وموافقة الكلمة لوزن عرفته العربية وسجلته ، وأن يظهر فى المركب اللفظى العناصر الجذرية المكونة له حتى يسهل فهمه

٤- النحت المقبول شكلا وموضوعا لأن النحت – للأسف – ليس له قواعد ثابتة سوى أن يكون بين الكلمتين حرفان مشتركان ، كما أنه لا توجد وسائل لحل المؤتلفات المنحوتة.

٥- التوليد بوضع السوابق واللواحق بشرط تثبيت نوع السوابق واللواحق المستعملة ،

فلا تترجم – على سبيل المثال – سابقة النفى an مرة بـ (لا) ومرة بـ (عدم) ومرة بـ (فقد) ومرة بـ(غير) ومرة (بفقدان) ، وينبغى أن تقنن ترجمة السوابق واللواحق ، والعناصر العامة فى المصطلحات ، وتوحيد المصطلح الأجنبى المستخدم نفسه .

٦- اللجوء إلى ما يعرف بالاشتقاق الكبير عند ابن جنى وأستاذه أبى على الفارسى ، والتى سبق للخليل أن سماها (التقاليب) ، وهى التى تتيح لنا أن نحصل من الكلمة الثلاثية على ست كلمات ، ومن الرباعية على أربع وعشرين كلمة ، ومن الخماسية على مائة وعشرين كلمة . وهى إبدالات منظمة تفيد فى تنمية اللغة بكل ما هو جديد ممكن تقبله بشرط البعد عن الغرابة

- ثم يتسامح مع الاقتراض من اللغات الأجنبية لسد الفراغ لاسيما فى اللغة العلمية رغم ما فى ذلك من مساوئ وغموض وغرابة فى الكتابة وصعوبة فى تركيب الكلام والإعراب ، وعدم الدقة والضبط فى نقل الحروف الأجنبية إلى الحروف العربية لكنها ضرورة ، و خير من لاشيء (١).

وتظهر الحاجة للاستعانة باللغات الأجنبية فى حالات مهمة يشير إليها بتشويش الحقول المعجمية العربية مما يجعل المصطلح العربى غير مستقر فى مقابل المصطلح الأجنبى الأكثر استقرارا ، ويساهم هذا فى ظهور الترجمات الخاطئة المضطربة لبعض النصوص مما يدفعنا دفعا للاستعانة بمعاجم اللغة الأجنبية المتخصصة ذات الأبنية الجاهزة ، حقيقة نحن لا نطلب تطابقا بين الألفاظ العربية والألفاظ الأجنبية فى جميع الأحوال ، بل ننشد أن يقتصر الأمر على تصحيح التسميات

١-المرجع السابق / ص٦٠: ٧٤

غير الدقيقة ، وتحقيق الألفاظ المضطربة أو المختلة ، ويحتاج هذا الانطلاق من العربية لإقامة مجموعتي الحقل المعجمي المشوش ، وبذلك لا يتحتم الرجوع إلى المجموعة الأجنبية إلا لتحديد المفاهيم الواجب تمييزها ، ويحتاج تقويم الحقل المعجمي المشوش عند الاستعانة بقوائم وقواميس اللغة الأجنبية المتخصصة إلى :

- تحديد المفاهيم ، وإبعاد التغيرات الأسلوبية عن دائرة التسمية الحقيقية للقضاء على التشويش
- المقارنة بين تعريفات اللغتين فإذا تطابقت أصبح العمل بسيطا ، ولا يتطلب إلا إعادة توزيع مصطلح مقابل مصطلح ، أما إذا لم يتطابقا لجأ المنسق إلى اختيار أحد المصطلحات ، فإذا كان هناك مصطلح أو مصطلحان يقومان بالتعبير عن مفاهيم متباينة ، أصبح من الضروري أن يفرق بينهما
- وضع معايير للاختيار منها(المقياس البنيوي التالي: العربية أفضل من الأجنبية إن أمكن ، والمعربة قديما أفضل من المعربة حديثا – تجنب العامية – تفضيل الكلمة التي تسمح بالاشتقاق – تفضيل المفردة على المركبة) أو (المقياس الدلالي : الكلمة الدقيقة أفضل من المبهمة – يفضل من بين المترادفات أو المتقاربات اللفظة التي يوحي جذرها بالمفهوم بصفة أوضح – يتجنب تعدد الدلالات) ، أو المقاييس الاجتماعية التالية :الاستعمال ، فالكلمة الفصيحة الرائجة أفضل من النادرة أو الغريبة – تجنب الكلمات الفصيحة التي تتسم بأنها معيبة لهجيا – تجنب الكلمات التي يحدث النطق بها على طريقة النطق العامي التباسا أو شبهة ، لأن بعض الحروف ينطق بها في العامية بخلاف ما ينطق بها في الفصحى(١) (يحضرني هنا المثال : ألم في قلم ، واسم في إثم ، وفأر في فقر)

ونختم هذا الجزء بتعقيب للأستاذ يحي حقي يقول فيه : (كلما شقت علي الترجمة لا أنظر في قاموس ، وهو كثير ما يضللني ، بل أنظر في كتب تراثنا الأدبي .. أقرأ (كليلة ودمنة) وكتب الجاحظ والشعر الجاهلي ، لا لأعثر على طلبتي بل لأشرب سليقة اللغة العربية ، لينعدل ذهني حسب عدلها ، فإن لساني بعد ذلك خليق أن يعتدل) (٢)

ثم ننتقل إلى الترجمة بالوسائل الآلية :

وقبل أن نتناول دور الوسائل الآلية في الترجمة بشكل عام ، وترجمة النصوص الأدبية بشكل خاص ، نود أن نشير إلى :

١) أن هناك عوامل أساسية قد أخرت العمل العلمي المنضبط في مجال اللغة مثل التعقيد والغموض واللبس .

٢) أن تكنولوجيا المعلومات قد فجرت مؤخرا مشكلة اللغة كما لم يحدث لها من قبل ، بعد أن أظهرت المواجهة بينهما الحاجة الماسة إلى المراجعة الشاملة للمنظومة اللغوية ككل ، وذلك حتى تتهيأ اللغة للقاء هذه الآلة المثيرة المتحدية .

٣) أن النظام المعماري التقليدي للغة لم يعد متناسبا مع مشكلة (اللغة – الكمبيوتر) مما أبرز الحاجة إلى استخدام مناهج مبتكرة ، وشق دروب علمية جديدة ،الأمر الذي دعا إلى إنشاء مراكز بحثية متخصصة في علاقة اللغة بتكنولوجيا المعلومات في الولايات المتحدة ،والاتحاد السوفيتي (سابقا) ، وألمانيا ، ومناطق أخرى من العالم .

٤) عند المراجعة الشاملة لمواقف اللغة برز إلى الوجود التحدي الذي جعل فريق المنحازين لتلك الآلة الجبارة يصرون على معالجة اللغة آليا بواسطة الكمبيوتر ، وجعل هذه المهمة هدفهم الأول ، وقد تعاظم يقينهم بأن اللغة هي المنهل الطبيعي الذي تستقي منه هذه التكنولوجيا أسس ذكائها الاصطناعي والأفكار المحورية للغات البرمجة . وقد تعاظم

١-المرجع السابق/ ص٥٦ ٦١
٢- يحي حقي : عشق الكلمه ص ١٦٠

دور اللغة فى مجتمع المعلومات على الأصعدة كافة ، بل استحدثت اللغة لنفسها أدوارا جديدة بعد أن تداخلت مع التكنولوجيا بصورة كبيرة .

وبعد أن كان البعض ينكر إخضاع اللغة لضوابط العلم ، ويرونه وهما خادعا ، فمن أين للرياضيات والمنطق والإحصاء أن تحاصر هذا الكم الهائل من ظواهرها المعقدة ؟ وكيف يمكن لهذه الآلة الصماء أن تحاكى ملكة اللغة بمرونتها ومرادفاتها ، وشحنة الانفعالات الكامنة وراء تعبيراتها ؟ . لقد أصبح هناك آخرون يؤمنون بإمكان تحقيق ذلك شريطة أن تتوافر لدينا وسائل علمية جديدة ، أى منطق أرقى من منطق الدرجة الأولى لأرسطو ؛ و رياضيات حديثة ، وإحصاء متقدم ، وفوق ذلك معالجة آلية مغايرة لأساليب البرمجة التقليدية ، وبهذه الطريقة ظهر إلى الوجود علم اللسانيات الحاسوبية ، وهندسة اللغة ، وصاحب ذلك ثورة علمية حقيقية فى معظم فروع اللسانيات لأنهم أيقنوا أن دخول اللغة مصاف العلوم المضبوطة شرط أساسى لكى تتبعها علوم الاجتماع والأدب والنقد (١).

وقد تقدم العمل فى مجال ربط اللغة بهندسة الكمبيوتر حتى أصبح الكمبيوتر يستخدم فى إقامة النماذج اللغوية ، وتحليل الفروع اللغوية المختلفة ، ومن أهم تطبيقات الكمبيوتر فى مجال اللغة :

- الصرف الحاسوبى
- النحو الحاسوبى
- الدلالة الحاسوبية
- المعجمية الحاسوبية
- علم نفس اللغة الحاسوبى
- الترجمة الحاسوبية

وتعد الترجمة الحاسوبية (الآلية) أحد التطبيقات الأساسية للغويات الحواسبية ، تسعى كثير من الدول والمنظمات الدولية والإقليمية طيلة الوقت لتطويرها وتنظيمها ، وتمثل الترجمة الآلية إحدى مناطق التفاعل الحاد بين اللغة والحاسب خاصة في زمن الانفجار المعرفي ، وعجز الموارد البشرية للترجمة عن مواجهة التضخم الشديد في النتاج الفكرى و الأدبى ، مما يجعل من الترجمة الآلية الحل الناجز لهذه المشكلة المتفاقمة .

ويعتبر د. نبيل أن الترجمة الآلية هي إحدى الغايات النهائية التي تصب فيها معظم روافد نظم التحليل والتركيب اللغوى ، ولذا – وبجانب كونها تطبيقا قائما بذاته – ينظر البعض إلي الترجمة الآلية كنموذج آلي للمنظومة اللغوية الشاملة لدراسة ظواهرها المختلفة وتلك المتعلقة بالتباين بين اللغات ، أو بقول آخر ، استخدام نظام الترجمة الآلية كمعمل الاختبارات والتجارب اللغوية ، علاوة علي كونه قاعدة معلومات فعالة لبحوث علم اللغة المقارن (٢)

وقد رصد العلماء في وقت مبكر عددا من المشكلات اللغوية والفنية التي تعوق الترجمة الآلية ومنها :

- عدم التقابل الكامل بين مفردات اللغات
- التباين في طبيعة تراكيب الجمل بين اللغات المختلفة ، خاصة بين تلك التي تنتمي لفصائل لغوية متباينة ، كالعربية والإنجليزية
- تعدد المكافئ اللغوي للجمل عند ترجمتها من لغة إلي أخري
- المشاكل المتعلقة بمعالجة عنصر الدلالة لغويا
- ضخامة حجم المعاجم المطلوبة ، والتي لا تقتصر علي معاجم الكلمات فقط بل تشمل أيضا معاجم الصيغ المسبوكة (idioms) والاستعارات

١- د. نبيل على / الثقافة العربية وعصر المعلومات / ص٢٣١ / عالم المعرفة العدد٢٦٥ / ط١/الكويت ٢٠٠١

٢- د. نبيل علي / مقال اللغة العربية والحاسوب / مجلة عالم الفكر / ص٦٣ : ٩٤/ المجلد الثامن عشر / العدد الثالث / الكويت ١٩٨٧

ومع كل المعوقات السابقة ، ومع تزايد الحاجة ،ونتيجة العولمة تزايدت أهمية العلاقة بين لغات العالم المختلفة ، و ظهر الاتجاه لتناول مشكلة المعجم عبر جميع اللغات ، وقد تزايد إسهام الكمبيوتر في هذا الصدد بكل إمكاناته في الحصول على علم معاجم دقيق ، كما انفتح الطريق أمام حوار الثقافات وامتزاجها بفضل جهود تكنولوجيا المعلومات في مجال تحسين العمل في مجال الترجمة الآلية المستندة على منظومات اللغات وقد سار هذا التقدم علي قدم وساق في :

- الدراسات المقارنة والتقابلية بين اللغات في إطار النظرية العامة للغة
- مظاهر الاحتكاك اللغوي من اقتراض الألفاظ والتعريب وما شابه
- الترجمة ما بين اللغات
- تعليم اللغات الأجنبية (١)

ويرصد لنا د. نبيل على أيضا ما تم في اللغة العربية من المعالجة الآلية على شقين:

- **الشق الأول** يشمل نظم البرمجة المستخدمة في المعالجة الآلية بواسطة الكمبيوتر للفروع اللغوية المختلفة مثل: (نظام الصرف الآلي) و(نظام الإعراب الآلي) و(ونظام تحليل الدلالة الآلي) ، علاوة على قواعد البيانات المعجمية ، والقواميس الإلكترونية ، ومنهجيات هندسة اللغة .
- **الشق الثاني** يضم التطبيقات التي تقوم على النظم اللغوية الآلية وتشمل : الترجمة الآلية ، التدقيق الهجائي و النحوي ، الفهرسة والاستخلاص الآلي ، البحث العميق داخل مضمون النصوص ، فهم الكلام ونطقه آليا (٢).

فإذا أردنا أن ننتقل إلى دور استخدام الكمبيوتر في مجال الأدب وجدنا أن ما آل إليه حال أدب ما بعد الحداثة ووصولا إلى التفكيكية قد أبرز انشقاق الرمز عن مدلوله فيما يشبه الانشطار النووي ،وكما أدى الانشطار النووي إلى انفجار الطاقة ، أدى انشطار الرمز عن مدلوله إلى انفجار النص فلم يعد للنص المعنى نفسه لدى جميع قرائه ، وقد هاجر المعنى بعيدا عن إستاتيكية المعاجم إلى ديناميكية النصوص وأصبح شاغل الناس ليس تأويل النص أو استخلاص مضمونه ، بل تحطيمه وتفكيكه حتى ينشق عن قائمة المعايير والافتراضات والقيود الكامنة وراءه ، وكذلك الكشف عن ثغراته ، وإثبات تناقضه مع نفسه من داخله . لقد زادت مشكلة قراءة النص الأدبي بعد عصر التفكيكية ، وهنا وجد أنصار تدخل الكمبيوتر في عالم الأدب أيضا فرصتهم الذهبية في التنويه بأنه لكي يتمكن القارئ المعاصر من محاصرة نصه المتفجر ، ويلاحق علاقاته الداخلية والخارجية المتشابكة ، ولكي يتخلص من أسر خطية السرد لتتالي الجمل ، وتلاحق الألفاظ التي فرضها عليه كاتب النص ، لابد له من الاستعانة بالكمبيوتر باعتباره وسيلة لدعم القراءة المتمعنة من خلال ما سموه (نظم دعم القارئ) ، كما سبق لهم أن قدموا(نظم دعم المؤلف) ، ويعني ما سبق أن في إمكان المترجم أن يستعين بهذا البرنامج ، وكذلك (برنامج النص الفائق) في معالجة النصوص ، وهو برنامج يتيح وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص ، وجملة مفرداته ، ويخلصه من قيود خطية النص ، ويمكنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق ، بل ويسمح أيضا للقارئ بأن يضع ملاحظاته و استخلاصاته ، و أن يقوم بفهرسة النص وفقا لهواه بأن يربط بين عدة مواضع في النص ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة ، أو عدة كلمات مفتاحية ، و ينظر إلى تكنيك النص الفائق لا باعتباره سلسلة متلاحقة من الكلمات ، بل بوصفه شبكة كثيفة من علاقات التداخل ، وإلى جانب (نظم النص الفائق) ظهرت أيضا عدة نظم معلوماتية أخرى لا غنى عنها للتعمق في متن النص منها :

- نظم قواعد المعارف التي تمكن من تحويل النصوص إلى (شبكات دلالية) ، أو(مخططات مفهومية) بحيث يسهل النفاذ إلى تفاصيلها الدقيقة بصورة منهجية منتظمة .

---

١ -المرجع السابق / ص ٢٨١، ٢٨٢

٢ - المرجع السابق / ص ٢٨٧ ، ٢٨٨

- نظم قواعد النصوص الكاملة التى تسمح بتخزين النصوص الكاملة للوثائق والكتب ، واسترجاع مضمون هذه النصوص بطرق مرنة ، ومتعددة ، ويساعد هذا فى مقارنة النصوص ، ودراسة علاقات التناص ، كما يتيح هذا الحرث فى النص طولا وعرضا للتحليل العميق واستخراج المستتر ، وكل هذه النظم تفترض تخزين النص المراد التعامل معه إلكترونيا (١)

ويظهر أثر تكنولوجيا المعلومات أيضا فى تنظير الأدب:

لقد ظهرت الحاجة مؤخرا إلى تنظير أدبى جديد ، يعكس ما فعلته تكنولوجيا المعلومات فى النص الأدبى مستغلة ما حدث له من تشظ وتشعب وتناص ، لقد قام تنظير الأدب ، فيما مضى ، على أساس افتراض الخطية والتماسك النصى ، و بنية النص العميقة ، وما شابه . لكن تنظير أدب عصر المعلومات أصبح فى انتظار نقله نوعية تمكنه من التعامل مع اللاخطيّة ، و مع تعدد أشكال بنية النص وفقا لتركيبه شظاياه ، ومع تغيرها ديناميكيا وفقا لما يراه القارئ فى تناول نصه ، وللارتباط الوثيق بين الأدب واللغة ، فالأدب أكثر الفنون قدرة على التعبير عن مفهوم التقطع و التشظى ، فاللغة تقطيعية فى جوهرها ، بحكم طبيعتها الرمزية التى تكون الكلمات من الحروف المتراصة ، والجمل من الكلمات المتتابعة ، والفقرات من الجمل المتلاحقة . وتفوق اللغة باقى أنساق الرموز الأخرى فى قدرتها على التجرد والتجسيد ،والإيجاز والإطناب ، والإسفار والغموض .

وتوفر تكنولوجيا المعلومات وسائل عدة لاستظهار شبكة العلاقات التى يموج بها النص من علاقات لغوية : نحوية ومنطقية ، وإيقاعية ، وتركيبية ، ومعجمية ، وموضوعية ، و مفاهيمية ، و مقامية ، وزمانية ، ومكانية ، و يأتى الذكاء الاصطناعى ليوفر وسائل آلية لاستنتاج المعانى ، و فض اللبس، والتعويض عن المحذوف والمضمر . يفسر ذلك سبب إقامة نظرية الأدب جسرا للحوار مع الذكاء الاصطناعى (١)

ويظهر أثر تكنولوجيا المعلومات فى الرواية والمسرحية :

عندما أصبحت الرواية فى نظر أهل الذكاء الاصطناعى نوعا من توليد النصوص ، وهو المجال الذى جعلوا منه أحد فروع الذكاء الاصطناعى المتخصصة ،فهم يدخلون المجال من باب الإنتاج لا من باب الابتكار ، وتضم النظم الآلية لإنتاج القصص : صانع الحبكة ، صانع عالم الرواية ، محاكى الأحداث، ناظم السرد ، مولد النص ..

وتلتقى تكنولوجيا المعلومات مع معرفة المسرح بشكل مباشر من خلال مسرح ما بعد الحداثة ، الذى يتبنى مفهوم إعادة التدوير ، أى البناء على ما سبق تقديمه على المسرح ، أو فى فنون الأداء الأخرى ، ولابد أن يجد تشظى المعلومات بصورة أو بأخرى طريقه إلى مسرح ما بعد الحداثة من خلال إعادة استخدام التراث ممزوجا بتراث الفنون الأخرى ، لتفقد بذلك المسرحية – هى الأخرى – خطيتها ، ويتوارى الحوار إلى الخلف ،ليكسر ذلك احتكار المثل ، ناقل الحوار فيما مضى ، من أجل إتاحة فرصة أكبر لمشاركة الجمهور (٢)

ومساهمة تكنولوجيا المعلومات فى تنظير الشعر:

- تسعى الجهود الأكاديمية حاليا إلى وضع نظرية عامة للشعر ، ومن المتوقع أن تسهم فيها تكنولوجيا المعلومات إسهاما فعالا ؛ حيث تقابل تكنولوجيا المعلومات الشعر على امتداد ثلاث جبهات :
- جبهة المجاز اللغوى
- جبهة شفرة الرموز
- جبهة الخيال الشعرى

١- المرجع السابق /ص ٥١٧

٢- المرجع السابق /ص ٣١٦ و٣١٧ و٥٢٣ : ٥٢٥

و مما تم إنجازه بالفعل الحكم على شاعرية الشاعر بطريقة كمية إحصائية لتكرار ظواهر فنية معينة فى قصيدة ، وتم أيضا قياس شاعرية الشاعر بقياس قدرته على تجاوز الأنماط النحوية التى يمكن لقواعد اللغة أن تولدها ، وكذلك قدرته على تجاوز معانى الكلمات الواردة فى معجم اللغة ، لكن ما يزعمه المتحازون لإسهامات تكنولوجيا المعلومات فى مجال الشعر من أن تكنولوجيا المعلومات يمكنها أن تقدم زادا جاهزا للشاعر من الصور والصيغ المجازية ، وشفرة الرموز الخاصة لم يثبت جدواه فى مساعدة الشاعر المجيد فى إنجاز المزيد من التفوق فى إبداعه الشعرى ، ولم يثبت أنها أفادت المدعين من الشعراء فى تنمية موهبة ليس لها جذور فعلية ؛ وربما كان الجانب الوحيد المفيد فيما قدمته تلك التكنولوجيا المتقدمة جانب الخيال الموجود فى العالم المتخيل الذى يقدمه الكمبيوتر للإنسان ، هذا الجانب قد يتحول إلى عنصر مفيد فى إثراء خيال الشاعر المبدع، ويمده برموز ملائمة للشعر(١)

وإجمالا تشير جميع الدلائل إلى أن تكنولوجيا المعلومات ستقوم بدور العامل المساعد فى بلورة العلاقة بين اللغة والإبداع ، حيث تمثل نظم معالجة اللغة آليا ، أحد عناصر البنية التحتية لمنظومة الإبداع ، فى حين تمثل فنون اللغة نبعا لا ينضب من التحديات اللغوية التى ستدفع بالبحث اللغوى إلى مشارف جديدة غير مسبوقة (٢)

موقف الأدب – فى المقابل – من تدخل الآلة :

لقد عبر الأدب بطريقته عن رفضه لواقع العصر الذى تتحكم فيه الآلة ، وألح على ضرورة تغييره ، من هنا ظهر ما يعرف بأدب اللا أدب ، ورواية اللا رواية ، و مسرح اللا معقول ، وقصة بلا حبكة ، واللا ذروة ، واللا موضوعية ، وهو ما يسميه آخرون بأدب الصمت ، والفن ضد الفن ، والذروة المضادة ...الخ

ويعلل د. نبيل سعى الأدب المعاصر لتحطيم أشكاله التقليدية وتخلصه من الموضوع ، وتماسك البناء بشعور الأديب بالقلق إزاء الآلة التى أوشكت أن تهدده فى صميم مهمته الإبداعية ، بجانب مخاوفه بالطبع من بشاعة الواقع الذى أنشأته ، أو يمكن أن تنشئه هذه الآلة (٣)

لقد وعى الأدب دروس الماضى فيما صنعته التكنولوجيا بفن التشكيل وفن الموسيقى ، لذا بيت الأدب النية لإرباك الآلة، وجعل لحاقها به أمرا مستحيلا ، وهو ما سماه (رولان بارت) البحث عن أدب مستحيل ، أدب يرفض النظام المفروض والمكتشف ، أدب يسمو إلى مرتبة لا ترقى لها الآلة ، أدب لن يسمح لأقدام التكنولوجيا أن تطأ المناطق الحساسة للإبداع الأدبى ، وهو لذلك أدب متجدد ، يبنى ليحطم ، ويحطم ليبنى (٤)

وقد ظهر نتاج هذا الاتجاه فى ثلاثة توجهات رئيسية هى :

توجه الأدب والدراما نحو الوثائقية ، ورواج روايات الخيال العلمى ، وميل الأدب إلى الفلسفة .

وقد انتشرت الوثائقية فى الدول المتقدمة صناعيا مثل ألمانيا ، وأمريكا ، وفرنسا ، والاتحاد السوفيتى (سابقا) فى الرواية والمسرحية (٥)

أما أدب الخيال العلمى فقد ركز على صراع الإنسان مع الآلة ، ومحاولات إسقاط الفاصل بين الإنسانى و الآلى ، وقد قصرت كتب الخيال العلمى المسافة بين المحتمل والمتخيل ، وليس من قبيل المصادفة أن معظم كتاب الخيال العلمى هم من العلماء ذوى المواهب الأدبية ، أو الأدباء ذوى الخلفية العلمية اللازمة ، ومع تضخم المادة العلمية وتعقدها صعبت مهمة مؤلف الخيال العلمى .

١- المرجع السابق / ص ٥١٨، ٥١٩

٢- المرجع السابق / ص ٥٣١

٣- د. نبيل على / العرب وعصر المعلومات / ص ٣١١

٤- إيهاب حسن / أدب الصمت / مجلة إبداع / السنة التاسعة / القاهرة / نوفمبر ١٩٩٢

٥- فالينتينا إيفاشيفا / على مشارف القرن الواحد والعشرين / الثورة التكنولوجية والأدب / ترجمة فخرى لبيب ص ١٨: ٥٥ / دار الثقافة الجديدة / القاهرة ١٩٨٤

ويتصور د. نبيل على أن هذا التعقد هو سبب عزوف مبدع الرواية العربية عن اقتحام مجالات الخيال العلمى ، و سبب آخر هو الشعور السائد بأن هذه التكنولوجيا ليست نابعة منا ، وربما ستظل هكذا جسما غريبا يلفظه إبداعنا وثقافتنا (١)

تطبيقات تكنولوجيا المعلومات فى مجال الترجمة الآلية :

بعد أن كانت الترجمة الآلية حلما يراود خيال الكثيرين منذ ظهور الكمبيوتر فى أواخر الأربعينيات ، وبعد سلسلة من البدايات الفاشلة أخذت الترجمة الآلية تحقق نجاحا ملموسا فى مجال ترجمة الوثائق الفنية والعلمية ، وقد ظلت مشكلات الترجمة الآلية التالية ملازمة لها فى المجالات الأخرى ولا سيما فى المجالات الأدبية :

١- الاستعارة والمجاز : حيث تمثل الاستعارة ، والمجاز ، والأساليب البلاغية أعقد المشاكل التى تواجه نظم الترجمة الآلية ؛ لذا فإن الجهود ظلت متجهة - ولفترة طولية - إلى اقتصار الترجمة الآلية على ترجمة الوثائق العلمية والفنية التى تتسم بالصياغة المنضبطة أو شبه المنضبطة .

٢- تحديد نطاق الموضوعات : فمن أهم الأمور فى تطوير نظم الترجمة الآلية تحديد نطاق الموضوعات ، أو شريحة اللغة التى تعمل معها هذه النظم ، وترتكز معظم النظم الحالية على موضوع واحد ، أو نطاق ضيق للغاية من الموضوعات المتقاربة لغويا ، ومعرفيا ، لأن تحديد الموضوع يحد من لبس المعانى ، وهذا من شأنه أن يتعارض مع طبيعة موضوع الأدب الذى يعتمد فى الأساس على اللغة الملتبسة لأنها زاد الابتكار المتجدد

٣- التباين بين اللغات : و يتمثل هذا التباين بين اللغات فى اندراج كل منها تحت فصيلة لغوية مختلفة كالإنجليزية- التى تنتمى إلى أسرة اللغات الهندو أوربية – فى مقابل العربية – التى تنتمى لأسرة اللغات السامية - أو اليابانية أو الصينية – المنتميتين إلى أسرة اللغات الطورانية – ويتسبب هذا التباين فى مشكلة أساسية لنظم الترجمة الآلية ، فما تقوم به لغة ما على مستوى نظام النحو يمكن أن تقوم به لغة أخرى على مستوى المعجم ، وهناك اختلافات جوهرية فى رتب الكلمات داخل الجمل وأشباه الجمل ، واستخدام الضمائر ، فالعربية- مثلا- على عكس الإنجليزية – تقدم الفعل على الفاعل ، والموصوف على الصفة ، وتستخدم الضمائر المستترة ، وضمائر الربط ، وفى عدم تساوى النظم اللغوية إرباك للآلة وعلى وجه الخصوص عند تناول النص الأدبى بالترجمة بسبب تصرفه فى تغيير مسار اللغة أحيانا .

٤- دقة الترجمة : حيث تمثل دقة الترجمة الآلية ، وأسلوب تقييم نظمها المختلفة معضلة أخرى ، و بالتالى يتزايد التدخل البشرى المطلوب لتجهيز النص قبل ترجمته أو تهذيبه بعد ترجمته ، وقد حققت الترجمة درجة دقة تتراوح ما بين ٦٠ % و ٩٠ % ، وفى هذا الصدد يلزم التنويه بأن مهمة مترجم الأدب- بشرا كان أو آلة - هى نقل المعنى من لغة المصدر إلى لغة الهدف وليست مهمته فك اللبس أو إجلاء الغموض ، بل من أمانة الترجمة أن ينقل اللبس أو الغموض إن وجد فربما قصده صاحب النص الأصلى (٢)

٥- ثبت صعوبة الاعتماد على الكلمة باعتبارها وحدة الترجمة الأساسية ، فكثير من الكلمات تتحدد معانيها من خلال ما يرد قبلها وبعدها من كلمات . ولم يؤد الاعتماد على القاموس ثنائى اللغة إلى حل مشكلة الترجمة إطلاقا ، ويستدل د. فرغلى بالمثال التالى فيقول : إذا أدخلنا قاموس المورد إلى الحاسب لكى تستخدمه برمجيات الترجمة الآلية لترجمة الجملة (While driving down route 72 , John swerved and hit a tree) ، فلو أخذت البرمجية تبحث عن معانى الكلمات فى القاموس لوجدت أمام كلمة بسيطة مثل hit مالا يقل عن ١٢ معنى مثل : يضرب ، يصدم ، يهلك ، يزعج ، ينتقد بقسوة ، يكتشف بالمصادفة ..

١ . نبيل على / العرب وعصر المعلومات / ص ٣١٥
٢ المرجع السابق ص ٣٧٧ ٣٧٩

، والإشكال يكمن في كيفية اختيار المعنى المرادف لهذه الكلمة كما وردت في هذه الجملة بالذات ، وما هي القوانين التي يمكن أن يستبعد الحاسب على أساسها الأحد عشر معنى الأخرى للكلمة ، وما هي المعلومات التي نحتاج لإدخالها إلى الحاسب ليقوم باختيار المعنى الصحيح من بين البدائل المتاحة ؟

٦- ولكي تحاكي الترجمة الآلية الترجمة البشرية ينبغي أن يتم فهم النص المترجم فهما سليما وتحليله دلاليا ، ولا يقتصر فهم النصوص اللغوية على المعنى الدلالي ، فالمترجم يعتمد على فهمه للحياة ومعلوماته عن العالم ، بل ويستخدم قدرته على فهم المناقشات ، والوصول إلى استنتاجات سليمة-(١) .

وقد تطلب كل ما سبق أن يحدث تقدم في الذكاء الاصطناعي في مجال تمثيل المعرفة وبرامج الاستنباط، مما أدى إلى خلق جيل جديد من برمجيات الترجمة الآلية في الفترة من السبعينيات إلى الثمانينيات ، و تتميز هذه المرحلة بـ :

- أنها حسنت من برمجياتها ، فاستخدمت برمجيات في النحو ، وحسنت من شكل ووظيفة القاموس اللغوي المستخدم في الترجمة الآلية فلم يعد هذا القاموس يضم كل الكلمات ، بل أصبح يضم الجذور فقط ، وأصبح هناك جزء من البرمجية مخصص لتوليد الكلمات المشتقة من الجذور باستخدام القواعد الصرفية والصوتية ، وقد أدى ذلك إلى خفض حجم القاموس ووفر وقت وجهد الباحث عن الكلمات
- لم تسع هذه المرحلة إلى إلغاء دور المترجم البشري وإحلال الآلة محله ، بل حرصت على تزود المترجم البشري بالوسائل المعينة مثل القاموس الإلكتروني ، وأنظمة معالجة الكلمات ثنائية اللغة ، وبنوك المصطلحات ، بل وسعت إلى إشراك الإنسان في إعداد النص للآلة قبل الترجمة (مثل تقسيم الجمل الطويلة إلى جمل قصيرة)، ومراجعته للنص بعد الترجمة ،وهذا النوع لا يتطلب وجود المترجم أمام الجهاز إلا بعد الانتهاء من الترجمة ، وهناك نوع من الترجمة يسمى بالترجمة التفاعلية ، وفيه يتطلب الأمر وجود المترجم أمام الجهاز طول الوقت .
- وتسعى الترجمة الآلية لهذا الجيل أيضا إلى استخدام التحليل الدلالي مضافا إليه معرفتنا بالعالم (٢)

نظرة مستقبلية عامة :

يقول العلماء إنه إذا أمكن التغلب على الصعوبات في تكنولوجيا الكمبيوتر فقد تعجل الفترة من ٢٠٢٠ وحتى ٢٠٥٠ بالدخول إلى سوق تكنولوجيا من نوع مختلف تماما ، تكنولوجيا مبنية على تحكم لإنسان آلي حقيقي يفهم لغة البشر ، ويتحكم فيها ، ويتعلم من أخطائه ، ويتمتع بنوع من الحس السليم والتمييز ، ومن المحتمل أن يغير هذا التطور علاقتنا بالآلات إلى الأبد

ويتوقع المتفائلون أن يكون تصميم الكمبيوتر المستقبلي بعد سنة ٢٠٠٥ قد دخل فيه تحسين لمستوى تمييزه لكلمات الإنسان ، وسرعة استيعابه لها ، وليس مجرد استطاعة الاستماع للصوت البشري ، بل وفهمه ، وبذلك يستطيع الكمبيوتر أن يقرأ ويسمع ويفهم أيضا ، وهي أعلى درجات الذكاء الاصطناعي المتوقعة ، وهم يتوقعون أن يتم هذا في الطور الرابع أو الجيل الرابع من أجيال الحواسب ، والذي يحتمل أن يتم إنجازه في الفترة من ٢٠٢٠ إلى ٢٠٥٠ (٣)

وليست المسألة مجرد توقع لما يمكن أن يكون عليه المستقبل ، بمعنى أنها ليست أمورا متخيلة ، وأماني وردية يرسمها المتفائلون للمستقبل ، بل هي خطوات فعالية بدأ السير فيها فعليا ، فمنذ

١- المرجع السابق / ص٣٧٧: ٣٧٩ – ومقال (الذكاء الاصطناعي ومعالجة اللغات الطبيعية / د. علي فرغلي / مجلة عالم المعرفة / ص ١٢٩: ١٣٣/ المجلد ١٨ / العدد الثالث / الكويت ١٩٨٧

٢- د. نبيل علي / الثقافة العربية وعصر المعلومات / ص ٢٩ – ومقال (الذكاء الاصطناعي ومعالجة اللغات الطبيعية د. علي فرغلي / ص ١٤٢

٣- ميتشيو كاكو/ رؤى مستقبلية / ترجمة د. سعد الدين خرفان/ ص٢٧/ عالم المعرفة العدد٢٧٠/ الكويت ٢٠٠١

ثمانينيات القرن العشرين ومعهد ماساشوستس للتكنولوجيا يتبنى مشروعا مهما للذكاء الاصطناعي ، وتتولى مانهاتن مشروعا مشابها ، وفي سنة ١٩٨٤ بدأ(دوجلاس لينات) إنشاء مشروع (سيك) cyc اختصارا لكلمة موسوعة ، وهو مشروع ممول من اتحاد عدة شركات هي (زيروكس ، ديجيتال ، إيكويبمنت ، كودك ، آبل) ، ولهذا المشروع جمع لينات خلال عشر سنوات من العمل ملايين من العبارات التي احتاجت بليون بايت من المعلومات ، ويأمل لينات أن يتمكن في نهاية المطاف من جمع رقم ضخم يقدر ب ١٠٠ مليون من هذه العبارات الواضحة ، لكن لينات وجد نفسه كثيرا ما ييأس من جمع الشواذ في اللغة الإنجليزية ، وهي الأمور التي لايمكن حلها إلا بخبرة الإنسان بالعالم الواقعي ، وقد وصل الأمر بلينات أحيانا أن يستغرق ثلاثة أشهر لبرمجة (سيك) ليفهم بعض العبارات الخاصة بالحياة والموت . والذكاء والقدرة على لكن برنامج (سيك) ، من لا يؤمن بعمل لينات ، ويعتقد أن فرصة الذكاء الاصطناعي في تحقيق هناك التمييز بالنسبة للينات تعني المجموع الكلي لملايين الأسطر من الرموز التي لا يمكن اختزالها إلى بضعة أسطر من المنطق ، وهذا هو السبب الذي يجعل لينات يحس بأهمية التمييز الضئيلة ؛ وذلك لأنه اتضح أن كمبيوتر اليوم قد تجاوزت قدرته الحاسوبية قدرة أدمغة بعض الحيوانات (مثلا يعالج بعضها معلومات بمعدل ٢٠٠ مليون بايت /ثانية بما يعادل سرعة دماغ الحلزون ، ويعالج الأكثر تقدما منها ما يعادل ١٠٠ بليون بايت / ثانية بما يمكن مقارنته بدماغ الفأر ذي الـ ٦٥ مليون خلية عصبية , بينما يعالج الدماغ البشري ما يعادل ١٠٠ تريليون بايت / ثانية ؛ أي أنه أسرع بـ ١٠٠٠ مرة من أسرع كمبيوتر) (١)

ومع كل الاحترازات السابقة فمازال العلماء يحلمون ببناء أجهزة كمبيوتر لها سرعة الدماغ البشري ، وتحتوي على القدر ذاته من المعلومات في وقت مبكر في القرن الحادي والعشرين ، والمشكلة التي يشير إليها (فيراسورو) أن الدماغ ليس كمبيوتر على الإطلاق . ولذلك فإن ابتكار أجهزة كمبيوتر أسرع فأسرع بأمل تقليد الدماغ البشري مسعى لا طائل منه ، والسبب يكمن في ضرورة فهم كيفية عمل الدماغ ذي الـ ٢٠٠ بليون خلية عصبية تطلق ١٠ ملايين بليون مرة في الثانية ، فالمخ شبكة عصبية معقدة جدا ، وهو يتحمل العطل إلى حد بعيد ، الأمر الذي دفع (تيري سيجنوسكي)الأستاذ بجامعة هوبكنز إلى عمل (الشبكة الناطقة) netalk معتمدًا على نظرية الشبكة العصبية ، ولم يتكئ على مسألة إعادة إنتاج الكلام البشري ، لقد ألقى بعيدا بقواميس اللفظ السمجة ، والبرامج المتخمة بالقواعد اللفظية ، وقائمة الاستثناءات الصعبة للقواعد السابقة كلها ، والتي لا تملك أي منطق أو وزن ، وتتعلم (نيتوك) الحديث بالإنجليزية بإعجاز بطريقة التجربة والخطأ (٢)

مما سبق يتضح عمليا أنه لا يزال أمام الشبكات العصبية -التي زود بها الكمبيوتر - طريق طويل قبل ان تتمكن من محاكاة الدماغ البشري بدقة ، وبرغم كل ما يقال عن إمكان أن تمتلك أنظمة الذكاء الاصطناعي سنة ٢٠٥٠ آلات تشعر وتفكر وتحاور الإنسان ، وتثرثر معه ، وتمازحه ، فإن المسألة في النهاية لن تكون معترفا بها إلا عندما يبني أحدهم بالفعل آلة مفكرة ، وحتى هذا الوقت سيظل الأمر مشكوكا فيه ، يقول (جون سيرل) : إن أجهزة الإنسان الآلي قد تحاكي - بنجاح - التفكير في يوم ما ، لكنها مع ذلك ستظل غير مدركة لما تفكر به ، وقد تظهر هذه الآلات عواطف ، ولكنها لن تحس بها فعلا ، تماما كما ان قرصا مدمجا يلقي نكته ، ولكنه لا يفهم ما المضحك فيها ، إن هذه الأجهزة لا يمكن أن تكون واعية تماما ، كما أنه لا يمكن لعواصف افتراضية أن تبلل أحدا) (٣)

١- المرجع السابق / ص ٨٢
٢. المرجع السابق / ص ١١٠،٣ ١١
٣ المرجع السابق ص ١١٠

وفي محاولات الإنسان المستميتة لتحقيق حلم الذكاء الاصطناعي الخارق يسعى البعض بخطى متسارعة نحو إنتاج كمبيوتر يعمل بشرائح أل (د . ن . أ) بدلا من شرائح السليكون ويسمى الكمبيوتر العضوي ، و يتوقعون أن يكون أسرع ، واكثر فائدة ، وأقل استهلاكا للطاقة ، لكن التجربة أثبتت أنه يفتقد كثيرا من المزايا التي كانت متوقعة منه . فهو كبير الحجم وبطئ . وليس متعدد الوظائف ، فهو أقل كفاءة من الكمبيوتر الكمي المعتمد على الترنزستورات .

ويتصور العلماء الأكثر تفاؤلا من مؤسسي الذكاء الاصطناعي أنه سيأتي اليوم الذي ينقل فيه الإنسان وعيه تدريجيا إلى الإنسان الآلي ، و في تلك الوقت سيمتلك دماغ الإنسان الآلي كل الذكريات ، وأنماط التفكير للشخص الأصلي ، لكنه سيكون ضمن جسم ميكانيكي من السيليكون والفولاذ يمكنه من الخلود (١)

والمتمعن في كل ما سبق يتأكد من حقيقة أساسية خالدة مفادها أن كل ما طرأ وسيطرأ على الكمبيوتر من تطورات خارقة لن يغير من كونه آلة ليس لديها المقدرة على أن تسلب الإنسان شيئا من أدواره ووظائفه القديمة والمحدثة ، لكن هذا لا يقلل من تزايد الدور المساعد للكمبيوتر في حياة الإنسان ، هذا الدور الذي يدل على الطفرة التطورية التي حدثت في حياة الإنسان من جهة ، ويسرع بخطوات الإنسان نحو مزيد من التطور من جهة أخرى .

والسؤال المطروح هنا ما الذي يؤول إليه حال العلوم المختلفة – بما فيها الترجمة -- بعد ثورة الكمبيوتر المتسارعة ؟

إذا كنا بصدد الحديث عن أثر ثورة الكمبيوتر على اللغات والترجمة مستقبلا ، فإن من المتوقع أن يختفي ٩٠% أو أكثر من لغات العالم خلال القرن الحادي والعشرين ، وفي رأي مايكل كراوس مدير مركز اللغة المحلية بجامعة ألاسكا أن ٢٥٠ إلى ٦٠٠ لغة فقط هي التي سوف تعيش ، ومن بين هذه اللغات تبرز الإنجليزية بوصفها لغة مشتركة للتجارة والعلم والاجتماعات والمؤتمرات ، وهي أيضا لغة الإنترنت التي توحد - على الأقل – حوالي ٣٠ مليون من مستخدمي الكمبيوتر . وهناك حوالي بليون شخص يتكلمون الإنجليزية اليوم في العالم ، و يتزايد هذا الرقم بسرعة خلال القرن الحادي والعشرين ، ومن المفارقة أن ثورة الكمبيوتر سوف تساعد في حفظ اللغات القديمة وسوف تدمرها في الوقت ذاته ؛ فمن ناحية يتسارع صعود الإنجليزية بوصفها لغة عالمية مهيمنة بسبب الاتصالات الدولية ، والسفر العالمي ، و التجارة والعلم ، ولكن ثورة الكمبيوتر سوف تساعد أيضا في المحافظة على عدد من اللغات الصغرى المهددة بالانقراض ، وذلك عندما يبقى الكثير منها محفوظا على شكل شرائط وقواميس مخزونة في الكمبيوتر (٢).

ورغم اقتراب الإنسان من حلم العالم الموحد ، واللغة الموحدة التي تصنع العولمة ، وتقرب وجهات النظر بين البشر ، فمازال هناك من يؤرقه ويزعجه حلم التوحد ، ويرى أن الاتجاه نحو حضارة كوكبية مشتركة أمر غير مبهج من الناحية الجمالية

وبهذا يكون قد قرّ في يقيننا أن وقوع اللغات بين جذب عاملي (التوحد) و(التشتت) ينعكس بدوره على حال الترجمة بين اللغات المختلفة ، فتبرز في مجال الترجمة مشكلات من نوع جديد تتناسب وحالة العصر ، وهنا تسنح الفرصة لتدخل الكمبيوتر لحل مشكلات الترجمة سواء ما كان منها عاما وتعاني منه كل اللغات المتعامل بها دوليا ، وما كان منها خاصا ببعض لغات الأقليات ، و بذلك نجد الكمبيوتر يتقدم بخطى حثيثة نحو التدخل في كل شئون الترجمة مهما كبرت أو صغرت ، وأيا كان نوعها ؛ علميا أو أدبيا ، لاسيما بعد أن أصبح الأدب نفسه يستمد لغته من المخزون في ذاكرة الكمبيوتر (٣)

١- المرجع السابق / ١٢٦ : ١٤٣

٢- المرجع السابق / ص ١٦١ : ١٦٥

١- المرجع السابق / ص ٤٣٣ ، ٤٣٤

نماذج تطبيقية تضع مقارنة بين الترجمة البشرية والترجمة الآلية لنصوص أدبية من الإنجليزية إلى العربية ومن العربية إلى الإنجليزية .

من خلال تناول نماذج من النصوص الأدبية المختلفة القديمة والحديثة ، التى تم ترجمتها ترجمات مشهورة ، فى فترات تاريخية مختلفة ، ثم محاولة إعادة ترجمتها بالكمبيوتر وجدنا :

أولا نماذج شعرية :

١ - ننقل عن د. بشير العيسوى مجموعة الترجمات التى دارت حول نص الشاعر الإنجليزى الشهير شيلى (إلى قبرة) ؛ وهى الترجمات التى قام بها عدد كبير من الأدباء والشعراء المتميزين فى الفترة من سنة ١٩٢٦ وحتى سنة ١٩٦٤ (١)

To a Skylark:

Hail to thee, blithe spirit
Bird thou never wert ,
That from heaven , or near it
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art

جاء فى أول ترجمة لهذا النص على يد(فيلمون أفندى خورى)

أيها الطائر

أيها الطائر الكريم من أعلى السماء يسكب قلبه الرقيق بألحان عذبة شجية تحية وسلاما تارة تحلق إلى أعلى السماء ، وطورا تجرى سابحا فى عرض الفضاء حتى تلامس الشفق الساطع بأشعة الشمس الغاربة ، شاديا أبدا ما ارتفعت ، ومرتفعا ما شدوت كأنك الفرح المجسم فى أول نشأته ، و بداءة عهده .

(المورد الصافى ، المجلد الثالث ص ٤٣-٤٤)

وفى الترجمة الثانية لعلى محمود طه سنة ١٩٢٦ بعنوان (**أيها الطائر**) أيضا ورد :

(أيها الطائر المحملق فى الجو . تعرونى لذكراك هزّة ، وتأخذنى إذا ما أردت تبيان حقيقة أمرك حيرة وارتباك . لا أستطيع أن أعرفك أيها الطائر هل أنت من فصيلة الطير التى تنطلق فى الفضاء) 　　(السياسة الأسبوعية المجلد الأول عدد ٤٢ ص ١٨)

وفى ترجمة محمد على ثروت جاء

(أسرابا تصدح وتغرد ، أم أنت أعجوبة من بدائع صنع الطبيعة ... ألا أيتها الروح الهوائية الضاحكة ، الجذلة ، الطروبة بين الأفنان والأغصان المترنمة ، الشادية فى الحدائق والرياض ، يحيك قلبى عن كثب) 　　(مجلة السفور ، المجلد الخامس ، عدد ٥١٣ ص٤)

ثم عاد على محمود طه وترجم النص نفسه شعرا مرة أخرى سنة ١٩٢٦ بعنوان

إلى طائر صدّاح

للشاعر العبقرى العظيم شيلى

بأيها الروح خدلانا يغنينـــــــا	تحية لك يا صداح وادينـــــــا
طوبى لسحرك لحن منك ما عرفت	له الصوادح من قبل أفانينـــــا

١ بشير العيسوى / الترجمة إلى العربية قضايا وآراء / ص١٨٨: ١٩١

يفيض قلبك أنغاما يسلسلـــــهـــا من ملهم الفن وحى لا يفادينـــا
(السياسة الأسبوعية المجلد الأول عدد ٤٢ ص ١٨)

ثم جاءت ترجمة مختار الوكيل سنة ١٩٣٣ بعنوان
إلى قبّرة

سلام عليك شعاع الجـــــمال وركب السمو وروح الطـــرب
محال تكونين طيرا ، محــــــال وهذا غناؤك شئ عجـــــب
يذوب من القلب ، ضافي الجلال ليخلد فى أبدات الحقــــب
غناء شجى ، فريد المثـــــال يشارفنا من ثنايا السحـــــب

(أبولو المجلد الأول عدد ٧ ص ٨١٥ و٨٢٢)

و جاءت ترجمة أحمد زكى أبو شادى سنة ١٩٣٤ بعنوان
طائر الحب

سمعتك هاتفا عنـــــــدى ولكن لم أزل وحـــــــدى
أفتش عنك فى قـــــــرب فهل فى القرب من بعــــد؟
وأبحث عنك من وهمـــــى على غصن ، ومن وجـــدى
وأتبع جاريات الســــحب فى خوف من الصيـــــد
وأرجع سائلا نحـــــلى عليك ، و ســـــلا وردى
وهذا البدر وهو يسبـــــح فى الدنيا من المهـــد

(كتاب الينبوع ص ١٢٦ و١٢٧ ، ويقول المترجم أنه استعان بالترجمات السابقة للشاعر على محمود طه)

وفى ترجمة خليل هنداوى سنة ١٩٣٨ ورد :
القبرّة
للشاعر العبقرى الإنجليزى (شيللى)
(تعد هذه القطعة أكمل ما جاء فى الشعر الإنجليزى ، وقد نظمها صاحبها فى إيطاليا وهو فى الثامنة والعشرين من عمره ، وقد قالت امرأته : إنه كان فى أحد أيام الصيف يتجول فى الغابات ، وقد سمع صوت قبرة فأوحت إليه قصيدة من أسمى القصائد)

سلاما عليك أيتها الروح المرحة
أنت لست بطائر
يا من تسكبين من السماء ومن الطباق المجاورة
ألحانا مبتكرة – علينا يطفح قلبك بها

(مجلة الرسالة / المجلد ٦ العدد ٢٣٥ ص ١٨ و ١٩)

ثم جاءت الترجمة الثالثة لعلى محمود طه للقصيدة ذاتها على شكل قصيدة شعرية سنة ١٩٤٢ بعنوان
القبرّة
للشاعر الإنجليزى بيرس بيش شيلى
جاء فيها : وقصائده الثلاث فى السحابة ، والرياح الغربية ، والقبرة ، من أشهر الغنائيات فى عالم الشعر . ولما كانت القصيدة الخيرة من أحفلها بصور الخيال والجمال التى لامشبه لها فقد آثرت نقلها إلى العربية غير مجترئ على معانى الشاعر وأفكاره وسياقه الشعرى بشيء من الحذف .

بل مضيفا إليه ما يقتضيه إظهار المضمر من المعنى ، وتبسيط المركب من الخيال مراعيا فى التعبير عن الأصل الإنجليزى ما توحى به مقتضيات البيان الشعر ى العربى ، وجامعا ما أمكن بين الاثنين .

يأيها الروح يهفــــو حوله الفرح	تحية أيهذا الصادح المــــــرح
من أمة الطير هذا اللحن ما سمعت	بمثله الأرض ، لا روض ولا صدح
أنت الذى من سماء الروح منهلـــه	خمر إلهية لم تحـوها قـــــدح

(ديوان أرواح شاردة ص ٤١ : ٤٦)

وأخير جاء فى ترجمة المسيرى وزايد سنة ١٩٦٤ :

سلام لك أيها الروح الطروب
ما أنت أبدا بطائر
يسكب كل قلبه
من السماء أو قربها
فى فيض من أنغام الفن الطليق

(كتاب الرومانتيكية ص ٢٦١)

فإذا انتقلنا إلى محاولة ترجمة نص (القبرة) بالكومبيوتر عبر الإنترنت على صفحتى عجيب و المسبار (١) وجدنا ما يلى :-

عجيب :-

إلى قبّرة

(أمطر بردًا إلى ثى , الرّوح المرح
الطّائر أنت أبدًا يكنت ,
ذلك من الجنة , أو بجانبه
بوريست ملكك قلب ممتلئ
فى توترات غزيرة لفنّ غير مدبّر

المسبار :-

إلى قبّرة

رحّب بإليك، روح خرقاء
طير أنت أبدا wert،
التى من سماء، أو بقربه
قلب بوريست thy الكامل
فى إجهاد مسرف من الفنّ الغير متعمّد

٢- والنص الثانى للشاعر والناقد الإنجليزى (ت.س إليوت) استشهد به د. صلاح عبد الحافظ فى كتابه علم الترجمة (٢)

١- عجيب والمسبار موقعان عربيان على شبكة الإنترنت يهتمان بالترجمة ، ويفردان لها ملفا خاصا ، وهما من المواقع القليلة ، بل النادرة التى تهتم بوضع اللغة العربية بين لغات الترجمة ، فى حين تجاهلت معظم المواقع الأجنبية وجود اللغة العربية بين لغات الترجمة فيها فى حين اهتموا بوجود الصينية واليابانية والعبرية .

٢- د. صلاح عبد الحافظ / علم الترجمة / ص٦٨و٦٩ / ط١/ دار المعارف / القاهرة سنة ١٩٨٣

THE FAMILY REUNION

AGATHA

Here the danger here the death , not Elsewhere no doubt is agony , renuneiation, But birth and lifs , Harry has crossed the frontier Beyound which safcty and danger have a different meaning .

ترجمة النص بالعربية (١)

عودة ائتلاف العائلة .

أجاثا

هنا يكمن الخطر : هنا الموت ، هذا وليس في أي مكان آخر ، فمما لاشك فيه أن الحشرجة المريرة تكمن في غير هذا المكان ، حيث نبذ العالم والميلاد والحياة . لقد عبر هاري التخوم الفاصلة . هنالك حيث للخطر والطمأنينة معنيان مختلفان

- فإذا انتقلنا إلى ترجمة النص نفسه بالكمبيوتر وجدنا ما يلي :

١ - عجيب

لقاء العائلة

أجاثا

هنا الخطر هنا الموت , ليس في مكان آخر بلا شك الألم . رينياشن ,

لكنّ الميلادان و ليفس , ازعج قد عبر بيوند الحدود الذي/

التي لدى الأمانين و الخطر معنى مختلف

٢ - المسبار

إعادة لَمّ الشمل العائلي

أجاثا

هنا الخطر هنا الموت، ليس في مكان آخر لا شك معاناة , renuneiation ، لكن الولادة و lifs ، عبر هاري بيوند الحدودي الذي سلامة وخطر لهما معنى مختلف.

٣- والنص الثالث نص شعري عربي قديم تمت ترجمته إلى الإنجليزية وهو النص التالي :

- نص من ديوان عنترة بن شداد العبسي :

رمت الفؤاد مليـــــــحة عذراء	بسهام لحـظ مالــــــهن دواء
مرّت أوان العيد بين نواهـــــد	مثل الشموس لحاظهن ظبـاء
خطرت فقلت قضيب بان حركت	أعطافه بعد الجنوب صبـــاء
ورنت فقلت غزالة مذعـــورة	قد راعها وسط الفلاة بـــلاء
سجدت تعظم ربها فتمايلـــت	لجلالها أربابنا العظمــــــاء

وترجمته (ديانا ريتشموند في كتابها عنتر وعبلة قصة حب بدوية)

(ANTAR and ABLA, A Bedouin Romance rewritten and arranged by) Diana Richmond .

How lovely is the damsel who has scarred my heart with her eyes arrows
These precious will never heal
She passes by running to the pastures with the other girls .
Thy are like gazelles
But their glances . too are like javelins

---

١ - اليوت - للدكتور فائق متى / مجموعة نوابغ الفكر الغربي / ١٧ ط١ دار المعارف - النصوص المترجمة ص ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ونقلها عن - صلاح حافظ في (علم الترجمة ص٦٦)

She strolls by , and I murmur , this is the branch of an erak tree
Supple in the wind
She sees me then , and I murmur, here is a wild doe , timid ,
Watching for danger in the desert .
She kneels before the grandeur of God , and I believe
.The lesser god lean forward , straining their eyes , to see her beauty ;

وبمحاولة ترجمة النص نفسه بالكمبيوتر وجدنا ما يلى على موقع عجيب :

She pelted the heart is beautiful a virgin by arrows is to the share of their money a medicine
She passed time the feast between the suns proverb Noahd antelopes Lhazhn
She strutted then I said a builder penis she moved his sides after the south a Sbaa
She rang then a frightened gazelle decreased that have frightened her in the middle of the desert an affliction
She prostrated glorifies her god then to her magnificence our great masters swayed

ولم نجد ترجمة من العربية إلى الإنجليزية على موقع المسبار .

٤-النص الرابع نص من الشعر العربى الحديث من قصيدة (أنشودة المطر) للشاعر العربى العراقى (بدر شاكر السياب) ، وهى من شعر التفعيلة :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار فى نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

وترجمة هذه الأبيات في الإنجليزية :

Your eyes are two forests of palm
or two windows , the moon left them and went away
When your eyes smile , the grape inflorescence
The lights dance ... like moons in a river,
a yacht shakes it gently in the dawn

وبإعادة ترجمة النص عبر برنامج الترجمة على موقع (عجيب) وجدنا ما يلى :

The forests of the palms of the hour of the early dawn appointed you
Or two balconies he started a Ynay about them the moon
We appointed you time a Tbsman sprouts the chrome
And the lights dance a ... as the moons is in a river
The oar and here the early dawn hour shake him

التعليق على ترجمة الشعر :

اتضح مما سبق أن هناك ملاحظات خاصة بترجمة الشعر التي قام بها البشر بين اللغات المختلفة ، وترجمة الشعر بواسطة الكمبيوتر ، وبمقارنة الترجمة البشرية بالترجمة الآلية لبعض النماذج اتضح ما يلي :

نتناول نصا مترجما من الإنجليزية إلى العربية ، فنستعرض الترجمات العربية الثمانية لقصيدة شيلي (القبرة) فنجد أن نقد هذه الترجمات قد انحسر فيما يلي :

- عدم الدقة في اختيار العنوان ، مثل اختيار أحدهم أن يكون العنوان (أيها الطائر) بدلا من (القبرة)، لكن ترجمة العنوان إلى (طائر الحب) قد راقت للناقد واعتبرها مناسبة لرومانسية الشاعر المترجم ، وتجاوز عن عدم دقتها .
- تعمد البعض إضافة كلمات أو تراكيب أو جمل كاملةً في الترجمة ، وهي زيادات من عند المترجمين لم ترد في النص الأصلي ، لكن هذه الزيادة لم تتساو ، فمنها ما جاء دالا على عدم دقة المترجم ، ومنها ما جاء موضحا ومبسطا
- البعد عن المعنى الأصلي في بعض الترجمات ، خاصة في حالة ترجمة الشعر إلى النثر .
- عند ترجمة الشعر شعرا جاء تصرف المترجم – وكان عادة من الشعراء – غير مخل بالنص ، وجاء ليخدم الضرورة الشعرية في اللغة العربية لاسيما عند نظم القصيدة العمودية
- التزام البعض بحرفية القصيدة ، ونقل معانيها بالألفاظ الأقرب إلى ألفاظ الشاعر وصوره دون أية زيادات أو تصرفات من المترجم ، ودون محاولة لإيجاد معادل لغوي لها في اللغة العربية ، وقد كانت هذه الدقة على حساب الشكل الشعري فجاءت القصيدة في قالب الشعر الحر (١).
- وكان الجمع بين دقة اللغتين في الترجمة هو ما حقق الترجمة المثالية في نظر البعض ، فقد كان لجوء بعض المترجمين إلى قصيدة النثر فرصة ليقدموا أفكارا ومضامين ، ويعبروا عن ثقافتهم وثقافة لغتهم بشكل أوسع ، والأهم من ذلك أن صنيعهم هذا قد أتاح لهم فرصة التركيز على (المضمون اللغوي) ، الأمر الذي يفيد في التعامل مع فروع اللغة الأربعة (الصوت ، والصرف ، والنحو ، والدلالة) بشكل محدد ، وواضح ، وتناول هذا النوع الناضج من الترجمات يطلعنا على أن المترجم قد أدرك منذ البداية مفهوم النظم في النص الأدبي ، وقد وجدنا ذلك عند المترجمين من النوعين (الذين يلتزمون الترجمة الحرفية ، والذين يترجمون ترجمة حرة)

١) فالمترجم يراعي عند اختيار الألفاظ التجمعات الصوتية التي تكون بنية الكلمة أو مجموعة الكلمات المناسبة لترجمة النص ، فوجدنا- على سبيل المثال - أن مترجمي نص (القبرة) المجيدين قد حرصوا على الأصوات اللثوية الأسنانية (الصفيرية) منها بشكل خاص بما يتناسب وحدة صوت الطائر فجاءت الألفاظ : صدح ، صداح ، صوت ، سمعت ، سمو ، سلام ، يسكب ، يسلسل ، ساحر ، سحب ، سائلا ، سلا ، سرابا ، فصنيلة ، . ثم جاءت بقية الأصوات اللثوية الأسنانية وعلى رأسها أصوات الإطباق (الظاء والضاد) متناسبة مع طنين النغم ، ورحابة البيئة المحيطة بهذا الصوت ، وتمثل ذلك في : طائر ، طيرا ، طرب ، طروب ، طليق ، فيض ، يفيض ، روض ، رياض ، فضاء ، ضاحكة ، ضافي ، ساطع. وجاءت الأصوات اللثوية الحنكية متمثلة في صوت الشين متناسبة مع الشعور ، والاستجابة ، والتفاعل مع صوت الطائر وتمثل ذلك في : شجي ، شجية ، شدو ، شاديا ، شفق ، شعاع ، أشعة ، شمس. أما أصوات أقصى الحنك المتمثلة في الغين ، والأصوات الحلقية المتمثلة في الحاء والعين فقد تناسبت مع محاكاة ترجيع الصوت في الحلق واحتكاكه ، فكان منها :

---

١ ـ د. بشير العيسوي / الترجمة إلى العربية قضايا وآراء / ص ١٣٢ : ١٣٦

غناء ، أنغام ، غصن ، غاربة ،روح ، مرحة ، لحن ، ألحان ، محلق ، تحلق ، تحية ، حدائق ، أعلى ، أعالى ، عرض ، عجب ، بدائع . وجاء صوت الفاء الشفهى الأسنانى متناسبا مع صوت حركة رفيف الطائر فكان كثير الورود فى الكلمات : فضاء ، شفق ، ارتفع ، فصيلة ، أفنان ، فن ، أفانين ، فريد ، ضافى ، هاتف ، يشارف ، يفيض ، يهفو ، فرح .

٢) وعلى مستوى المفردات وتوظيفها فى النص لم يكن انتظام الكلمات فى النص محض رصف ، وحشد للمتناسيات مثل : سلام لك ، أو سلام عليك ، أو فى الفضاء ، أو عرض الفضاء ~~بيبلغ~~، أو مجرد اختيار للأركان الأساسية فى الجملة العربية لتقابل أركان الجملة الإنجليزية الأساسية حتى فى الترجمة الحرفية (كلمة بكلمة) لم يكن هم المترجم الحرص على السلامة اللفظية فقط ،حيث وجد المترجم اختيارات صائبة بين البدائل اللفظية المتاحة فترجم بعضهم (Blithe spirit) مرة بـ (شعاع الجمال) ، ومرة بـ (ركب السمو) ، ومرة بـ (روح الطرب) ،و مرة بـ (الروح الهوائية ، الضاحكة ، الجذلة ، الطروبة) ، ورغم بعد معظمها عن حرفية النص (الروح الطروب) ، جاءت هذه الاختيارات موفقة ومتناسبة مع روح الشعر العربى من جانب ، ومتناسبة وضرورات القصيدة العربية من جانب آخر .

٣) وعلى المستوى النحوى لم تلتزم التراكيب العربية بالتراكيب الإنجليزية لبعد الشقة بينهما، ولسبب مهم آخر هو أن بعض المترجمين من الشعراء العرب قد رأوا من الأنسب أن يبسطوا القول فى المسكوت عنه فى القصيد الإنجليزية ، أو بتعبير د. العيسوى عندما ذكر رأيه فى ترجمة (على محمود طه) :(أنه يتعمد الإضافة فى الترجمة حسب ما يقتضيه إظهار المضمر من المعنى ، وتبسيط المركب من الخيال مراعيا فى التعبير عن الأصل الإنجليزى ما توحى به مقتضيات البيان الشعرى العربى) ، ولذا فقد وجدناه يترجم لفظة بعبارة كما فى ترجمته لكلمة Blithe بعبارة (يهفو حوله الفرح) ، ثم أضاف (أيهذا الصادح المرح) للضرورة الشعرية فى قصيدة الشعر العربى العمودى ، وفى ترجمته للجملة المنفية :

Bird thou never wert ترجمها إلى :

من أمة الطير هذا اللحن ما سمعت بمثله الأرض ، لا روض ولا صدح

لقد نقل النفى إلى اللحن ، بينما يختص النفى فى الجملة الإنجليزية بالطير ذاته .

و فى ترجمة الشاعر مختار الوكيل جاء النفى بصورة شاعرية لا علاقة لها بما جاء فى نفى الجملة الإنجليزية ، ففى ترجمته للجملة (Bird thou never wert) قال: (محال تكونين طيرا) ، ثم زاد عليها ما يتناسب مع الذائقة العربية (وهذا غناؤك شيء عجب).

وفى ترجمته للتعبير unpremeditated art قال (ليخلد فى أبدات الحقب) ، والتعبير العربى لا يقل جمالا عن التعبير الإنجليزى إن لم يفقه ، لكنهما لم يتقاربا فى المعنى أو الصياغة .

فإذا انتقلنا إلى ترجمة النص نفسه بواسطة الكمبيوتر وجدنا فى ترجمة موقع (عجيب) ما يلى :

١- صادفت محاولة إيجاد الألفاظ العربية المقابلة للألفاظ الإنجليزية صعوبات كبيرة ، فقد اختار البرنامج ترجمة بعض الألفاظ اختيارا عشوائيا من القاموس ، أما ما لم يتعرف عليه من الألفاظ فقد وضعه فى صيغته الإنجليزية ولكن بالحروف العربية ، فوجدناه فى ترجمته لـ Hail to thee , blithe spirit يحولها إلى (أمطر بردا إلى ثى ، الروح المرحة) ، لقد ترجم (Hail) إلى (أمطر بردا) وهى واحدة من عدة معان للكلمة فى القاموس ، ولست أدرى على أى أساس كان اختياره لهذا المعنى دون غيره ، وكان أمامه اختياران آخران هما : يحيى أو تحية ، وينادى ؟ وكان المترجمون قد ترجموها بالفعل إلى (سلاما أو تحية أيها الطائر) . ولأن المترجم الإلكترونى لم يميز الكلمة الأولى بشكل صحيح فقد ترتب على ذلك أنه لم يتعرف على الكلمة التالية (thee) التى تعنى (ضمير المخاطب فى حالة من اثنين النصب أو الجر) ، ولأنه ليس لديه صلاحية الاختيار فقد ترك الكلمة دون ترجمة ، وذكرها بصيغتها مكتوبة بالحروف العربية (ثى) . أما التركيب التالى السكون من نعت

ومنعوت blithe spirit فقد أجاد ترجمته لأول مرة ، ووضع مقابله (الروح المرح) ، وهو التركيب الوحيد الذى تلتقى فيه هذه الترجمة مع الترجمة البشرية ، وبالبحث وراء هذا اتضح أن اللفظ الأول (spirit) ليس من ألفاظ المشترك اللفظى ، وكذلك الصفة (blithe) ، فلم تكن ثمة فرصة للتفكير والحيرة .

٢- فإذا انتقلنا إلى ترجمة الأساليب ، وجدنا ما يلى :

- ترجم النفى – على سبيل المثال – فى Bird thou never wert إلى (الطائر أنت أبدا يكنت) ، وصوابها كما ترجمها المترجمون (أنت لست بطائر) ، لقد تتبع ترتيب الكلمات فى الجملة الإنجليزية ، وحاول نقل هذا الترتيب إلى الترجمة العربية مما أدى إلى اصطناع تركيب لاوجود له فى العربية لأن هذا البرنامج مفتقر إلى وجود الأساليب والتعبيرات المتقابلة فى اللغات .

- أما النداء فلا مجال له عنده ، ولذا نجده يترجم That from heaven , or near it (ذلك من الجنة ، أو بجانبه ، بورريست ملكك قلب ممتلئ) ، Pourest thy full heart وصحة العبارة (يا من تحلق بقرب السماء ، أو تسكن إلى جوارها ، قلبك يسكب الألحان العذبة) ، مرة أخرى وجدنا أن المشترك اللفظى جعل برنامج الترجمة الآلية يتخبط فى الاختيار فيترجم ((heaven) بالجنة بدلا من السماء مع أنها الاختيار الأقرب والأدق للكلمة ، وعندما يحار فى ترجمة pourest ينقلها بصيغتها إلى العربية ويكتبها بالحروف العربية (بورريست) ، والكلمة مشتقة من الفعل (pour) الذى يحمل معنى الصب ، والانهمار ، وتصدّر المائدة ، وقد أدى هذا إلى تحولها إلى ما يوحى بأنها مبتدأ فى حاجة إلى خبر ، وقد جاء ما بعدها للإخبار عنها ، وقد جاء هذا الخبر جملة مكونة من المبتدأ والخبر (ملكك قلب ممتلئ) ، وهى جملة ركيكة صوابها (قلبك ممتلئ) أو (لك قلب ممتلئ) .

٣ - أما الجمل فلم يكن بينها اتصال و لا تسلسل بسبب سوء اختيار المفردات ، أو عدم التعرف على الأنسب منها ، مما ترتب عليه انفصال تام ، أو شبه انفصال بين كلمات الجملة الواحدة ، وبين الجملة والتى تليها ، فتحولت العلاقات المقصودة بين الكلمات وبين الجمل إلى نوع جديد من العلاقات الغريبة عن القصد وعن الصحة فتحولت الكلمة من الاسمية إلى الفعلية أو العكس ،أو تحولت من كونها صفة إلى كونها حالا أو خبرا، و تحول موقع الجملة من الإخبار إلى الحال أو الصفة ، من ذلك ترجمة Pourest thy full heart in profuse strains of unpremeditated art إلى (بورريست ملكك قلب ممتلئ فى توترات غزيرة لفن غير مدبّر) وكان صوابها (يا من تسكب من السماء ، ومن الطباق المجاورة ألحانا مبتكرة يطفح قلبك بها)

لقد عميت الترجمة الآلية هنا عن التعرف على المصطلح (مبتكر) فاستبدلت به عبارة (غير مدبّر) وكان الأقرب (غير مسبوق) ، وكان استعمال لفظ (بورريست) دون ترجمة مما غير فى مجموعة العلاقات التى تربط الجمل التالية فتحولت إلى جملة اسمية موقعها خبر لمبتدأ غامض ، تتبعها صفة مفردة ، ثم صفة شبه جملة تتبعها صفة يتعلق بها جار ومجرور ، والمجرور تتبعه صفة شبه جملة مرة أخرى . والعبارة فى الواقع تتكون من منادى تليه جملة فعلية لا محل لها من الإعراب لأنها صلة الموصول (من) ، تلاه جار ومجرور فصل بين الجملة الفعلية ومفعولها ((ألحانا) ،وتلى هذا المفعول نعت مفرد (مبتكرة) ، ونعت جملة فعلية (يطفح قلبك بها) .

٤ - أما فيما يخص المعنى فقد تعثر الوصول إليه عبر تلك الصيغ والتراكيب التى صف بعضها إلى جوار بعض على شكل جمل ، لكنها لا علاقة لها بالجمل ، واستطردت على شكل فقرات ، لكنها لا تمت للفقرات بصلة .

وبالانتقال إلى ترجمة الشعر من العربية إلى الإنجليزية وجدنا ما يلى :

فى قصيدة عنترة بن شداد التى ترجمتها المترجمة الإنجليزية (ديانا ريتشموند) تحت عنوان

Antar and Abla ، قدمت المترجمة قصيدة باللغة الإنجليزية تقترب على استحياء من بيئة النص العربية ولغته ، وبالوقوف على مستويات الترجمة وجدنا ما يلي :

- على مستوى المفردات : حاولت المترجمة تحرى الدقة والسهولة عند اختيار الألفاظ الإنجليزية فى مقابل ألفاظ القصيدة العربية فوفقت فى البعض ، وجانبها الصواب فى البعض الأخر ، وأغفلت ترجمة البعض أو استبدلت به ما رأت أنه الأسهل ، أو الأقرب إلى فهم القارئ الإنجليزى ، فوجدناها وفقت فى ترجمة ما يلى :

(رمت) إلى Scarred التى يدل معناها على إحداث ندوب أو جروح ، و (مليحة) إلى Lovly ، و(عذراء) إلى damsel ، و (خطرت) إلى strolls ، وسجدت إلى (kneels) لكنها لم توفق فى ترجمة : (لحاظ) إلى eyes ، و (نواهد) إلى girls ، (ورنت) إلى see ، (وظباء) جمع ظبا السيف أى حده إلى javelins أى رماح ، و(راعها) بمعنى أفزعها إلى watching danger ، و(مذعورة) إلى timid بمعنى جبان أو جبن ،

وفى التراكيب حاولت أن تستخدم التراكيب الإنجليزية المقابلة للتراكيب العربية قدر الإمكان فجاء بعضها محكما ، وبعضها ساذجا ، وبعضها مصنوعا ، فكان منها:

(قضيب بان) التى ترجمتها إلى branch of eark التى تعنى فرع من شجر الأراك فهى بذلك تحاول الاقتراب من المعنى ، و (لحاظهن ظباء) ترجمتها إلى their glances , too are like javelins ، و(سهام لحظ) ترجمتها ترجمة حرفية ركيكة إلى eyes arrows ، وكانت قد أخطأت فى ترجمة (أوان العيد) إلى the pastures التى تعنى المراعى ، وفى ترجمة (مثل الشموس) إلى like gazelles .

- وكان تركيب الجمل الإنجليزية بعيدا كل البعد عن تركيب الجمل العربية فى القصيدة العمودية ، وإن كانت قد بسطت المعنى وسهلته ، وأوضحت أنها قد فهمت القصيدة فى مجموعها ، وفهمت ألفاظها وتراكيبها الخاصة بالبيئة الصحراوية ، فجاءت بعض جملها منبسطة مفصلة تزيد على جمل الشاعر ، وجاء البعض الآخر مختصرا موجزا إلى حد أن يتحول إلى كلمة واحدة ، هذا بالإضافة إلى تغير أساسى فى نظام الجملة ، فنجدها مثلا تترجم (رمت الفؤاد مليحة عذراء) إلى How lovely is the damsel who has scarred my heart ، فالجملة العربية المكونة من أربع كلمات موجزة بليغة محكمة لم تتمكن المترجمة من توصيلها إلى القارئ الإنجليزى إلا عبر جملة من تسع كلمات ، أما جملة الشاعر الرائعة التى وصف فيها موكب الفتيات الجميلات (مرت أوان العيد بين نواهد مثل الشموس) فقد ترجمتها إلى She passes by running to the pastures with the other girls , they are like gazelles ، لقد قدمت فى هذه العبارة مفهومها الخاص عن مضمون عبارة الشاعر ، ولم تقدم عبارته بنصها حيث جاء معنى عبارتها حرفيا (مرت تسرع الخطو إلى المراعى مع الفتيات الأخريات (أو مع رفيقاتها) اللاتى يشبهن الغزلان ، وهى عبارة تستشف من مضمون القصيدة كلها ، وليس من هذا البيت وحده .

لكنها عندما أرادت أن تترجم (حركت أعطافها بعد الجنوب صباه) ترجمتها إلى Supple in the wind ، فضغطت العبارة ، واختزلت كلام الشاعر عن ريح الصبا وريح الجنوب فى كلمة واحد هى (wind) ، ولم تعط كلمة (supple) تأثير حركت أعطافها .

- وعلى مستوى المعنى نجحت المترجمة فى توصيل لب المعنى إلى القارئ قدر استطاعتها من خلال حرصها على نقل جو بيئة النص إلى ألفاظها ، وعباراتها فى النص الإنجليزى

أما إذا انتقلنا إلى ترجمة النص السابق بواسطة برنامج الترجمة بالكمبيوتر فسوف نجد ما يلى :

بداية لم نجد أى برنامج معد للترجمة من العربية إلى الإنجليزية أو من العربية إلى أى لغة أخرى إلا عبر برنامج (عجيب) ، وكانت ترجمته على النحو الذى صادفناه فى النموذج السابق ذكره ، وتتضمن ما يلى :

- من حيث الألفاظ والتراكيب حرص البرنامج على حرفية انتقاء الألفاظ والتراكيب، فترجم (مليحة عذراء) إلى beautiful virgin ، وترجم (أوان العيد) إلى Time the feast ، وترجم (غزالة مذعورة) إلى frightened gazelle ، وترجم (تعظم ربها) إلى (glorifies her god) .

وقد أدت الحرفية أحيانا ، وسوء اختيار المقابل المعجمي المناسب أحيانا إلى الوقوع في مثل هذه الترجمات المضحكة :

فقد ترجم (ما لهن دواء) إلى their money a medicine ، وهي ترجمة لا معنى لها ، ولا مجال لها في هذا النص ، وترجم (نواهد مثل الشموس) بمعنى فتيات جمالهن يشبه الشمس إلى the suns proverb Noahd ، وهي ترجمة أغرب من السابقة ، أما عبارة (قضيب بان حركت أعطافه بعد الجنوب صباء) ويعني أنها فتاة هيفاء رطبة العود تميل من النسيم ، فقد ترجمها إلى builder penis she moved his sides after the south a saba ، وقد دل تركيب العبارة بهذا الشكل على بدائية شديدة في صنع التراكيب مهما أدى ذلك إلى غرابة المعنى وبعده عن المقصود ، وترجم (رنت) إلى She rang ، وقد فهم أنها دقت جرسا ، ولم يفهم أن (رنت) معناها نظرت بشوق . وقد حرصت الترجمة على رصد الكلمات العربية التي ليس لها مقابل في الإنجليزية بصيغتها العربية منقولة بالحروف اللاتينية مثل نواهد (Noahd) و لحاظين (I hazhn) وصبا (Saba) وقد تحولت لديه إلى ما يشبه أسماء الأعلام .

- وعلى مستوى المعنى حدث قصور شديد جدا في توصيل المعاني التي أرادها الشاعر نتيجة سوء اختيار الترجمة الآلية للمفردات والتراكيب الإنجليزية المؤدية للمعنى ولوفي مجمله كما فعلت الترجمة البشرية ، لكننا على كل حال لاحظنا أن هناك جملا مركبة بطريقة لها معنى بعكس ما وجدناه في الترجمة من الإنجليزية إلى العربية بواسطة الكمبيوتر التي جاءت على شكل كلمات مرصوصة بعضها إلى جوار بعض بلا رابط ، وقد جاءت هذه الجمل التي تحمل كل منها معنى ما في ذاتها غير مترابطة فيما بينها ، بمعنى أنها لا تؤدي معنى عاما مفيدا فجملة She pelted the heart ، لها معنى مستقل ، تليها is beautiful a virgin ، وهي جملة مفككة لا تترابط معا ، ولا ترتبط بما قبلها برابط ، أما ما كان منها مترابطا نوعا ما فقد جاء أضعف من عبارة الشاعر كما في: She prostrated glorifies her god , then to her: magnificence our great masters awayed التي.جاءت لتترجم

سجدت تعظم ربها فتمايلت لجلالها أربابنا العظماء

****

ثانيا: نصوص النثر :

وفيما يلي نتناول ترجمة بعض النصوص النثرية كالقصة القصيرة ، والرواية ، والمسرحية .

١- النص الأول جزء من قصة قصيرة للكاتب الشهير (إدجر آلان بو) قام بترجمته العقاد مرة ، والمازني مرة أخرى

The cask of Amontillado

The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could but when he ventured upon insult I vowed revenge . You , who so well know the nature of my soul , will not suppose , however , that I gave utterance to a threat . At length I would be avenged ; this was a point definity settledbut the very definitiveness with which it was resolved precluded the idia of risk .I must not only punish but punish with impunity . A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser . It is equally

unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong ..

(Edgar Allan Poe . p . 309)

وقد جاءت ترجمة العقاد على النحو التالي :

باطية النبيذ الشريشي (الأمنتلادو) لإدجار ألان بو

(هو نبيذ خفيف عطري ذهبي اللون يصنع في مدينة شريش بجنوب الأندلس ، ويوجد منه نوعان : مر وذو غضاضة (المترجم)

(احتملت جهد الطاقة على شتى الإساءات من (فورشناتو) ، ولكنه حين اجترأ على إهانتي ، آليت لأنتقمن منه ، إن من يعرف خلائقي يعرف أنني لا أجهر بتهديدي ، ولكنني أدرك ثأري آخر الأمر ، وهذا أمر مفروغ منه ، وإنني لن أقنع بعقاب خصمي ، بل أمعن في العقاب ، وليس من بلوغ الثأر أن يتعرض صاحبه لأذى وهو ينتقم لنفسه ، وليس من بلوغه كذلك أن يجهل غريمه من أين أصيب ...)

د(ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي نقد ونماذج مترجمة لعباس محمود العقاد – نشر ار أخبار اليوم (قصة اليوم) العدد ص٦٣)

أما ترجمة المازني فقد جاء فيها :

(احتملت من (فورتيناتو) ألف مساءة ومساءة ، ولكنه اجترأ على بالإهانة ، فأقسمت لأنتقمن منه ، وأنت يا من تعرف طباعي معرفتها ، لن تظن بي أني أجريت لساني بتهديد أو نطقت بكلمة وعيد . كلا لقد آليت أن أنتقم ، ووطنت نفسي على ذلك ، وكان هذا مني قرارا حاسما لا رجعة فيه ولا تردد . على أن هذه الصيغة النهائية لما اعتزمته استوجبت أن أتقي المجازفة . فإنه لا يكفي أن يحل به عقابي ، وإنما ينبغي أن أكون في أمان من المخاوف وأنا أفعل ذلك ، فإن أخذك المرء بذنب كان منه لا يكون فيه معنى الانتصاف إذا تعاقبت منه ثأر . كذلك لا يكون الانتصاف انتصافا إذا عجزت عن جعل الآثم المسيء يدرك ذلك ...)

(مختارات من القصص الإنجليزية – مجموعة الألف كتاب – العدد ٣٧١ – لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦١ – ص٢٨) (١)

وبتعريض هذا النص للترجمة من خلال برنامج (عجيب) للترجمة ورد ما يلي :

برميل أمونتيلادو

كان لدى الإصابات الألف لفورتناتو إى كنبة بينما (كما) استطعت الأفضل لكنّ عندما جازف فوق الإهانة أنا تعهّدت الانتقام . أنت الذي جيّدًا جدًّا تعرف، طبيعة روحي , لن لكن تفترض أننيّ عبّرت عن تهديد . في الطول أنا سأنتقم , هذا كان ديفينيتي سيتليديت نقطة الجدًا الحسم الذي حلّ معه منع إيديا الخطر .لا يجب أن فقط أعاقب لكنّ أعاقب بدون عقاب . الخطأ أنريدريسيد عندما يتجاوز العقاب مصلحه . هو أنريدريسيد بالتساوي عندما يفشل المنتقم أن يعمل نفسه شعر بهذا إليه من قد عمل الخطأ

وبعرض النص نفسه على برنامج المسبار ورد ما يلي :

دون أمنتلادو

الألف من إصابات فورتاناتو حملت بينما أنا أفضل يمكن أن لكن عندما يخاطر على الإهانة أقسمت إنتقاما. أنت، الذي جيّدة جدا تعرف طبيعة روحي، سوف لن تفترض، على أية حال، بأنني أعطيت الكلام إلى تهديد. بالتفصيل أنا سأنتقم له؛ هذه كانت نقطة definity settledbut ذاته definitiveness الذي به حلّ idia ممنوع من خطر أنا لا يجب أن أعاقب فقط لكن أعاقب بالحصانة. خاطئة غير مصلحة عندما تجتاز العقوبة إعادة خزانة. هو غير مصلح على حد سواء عندما المنتقم يخفق في جعل نفسه شعر في حد ذاته إليه الذي عمل الخاطئون

١ صلاح عبد الحافظ / علم الترجمة / ص ٤٨، ٤٩

٢- النص الثاني جزء من رواية (كبرياء وهوى) لجين أوستن

The day passed much as the day before had done . Mrs Hurst and miss Bingley had spent some hours of the morning with the invalid , who continued , though slowly , to mend ; and in the evening Elizabeth joined their party in the drawing –room .The lootable , however , did not appear . Mr. Darcy was writing and miss Bingley seated near him , was watching the progress of his sister . Mr Hurst and Mr Bingley were at piquet , and Msr Hurst was observing their game …

وقد ورد في ترجمة (نبيل حلمي اسكندر) لهذا النص ما يلي :

(انقضى ذلك اليوم كما انقضى اليوم الذي سبقه ، وقضت مسز هرست ومس بنجلي بعض ساعات الصباح مع المريضة ، التي استمرت صحتها في التحسن ببطء شديد ، وفي المساء انضمت اليزابيث لجماعة أهل البيت في حجرة الاستقبال . إلا أن مائدة اللعب لم تظهر ، فقد كان مستر دارسي يكتب شيئا ، وكانت مس بنجلي ، التي جلست بجواره ، تراقب استرسال الخطاب وتستلفت انتباهه بين حين وآخر إلى ما تريد أن تبعث به من أخبار إلى شقيقته . أما مستر هرست ومستر بنجلي فقد كانا يلعبان الورق ، بينما أخذت مسز هرست تلاحظهما ...)(١)

و بترجمة النص نفسه من خلال برنامج الترجمة في (عجيب) وجدنا ما يلي :

مرّ اليوم كثيرًا كما قد عمل . قد قضت السّادة هرست و الآنسة بينجلي بعض ساعات الصّباح مع المريض الذي استمرّ , مع ذلك ببطء , للإصلاح , و في إليزابيث المساء الانضمامّ إلى حزبهم في حجرة – الرّاسمة .لكن اللوتابل لم يظهر . كان السّيّد دارسي يكتب و الآنسة بينجلي مجلسة بجانبه , كان يشاهد رحلة أخته .كان السّيّد هرست و السّيّد بينجلي في البيكيت , و مستر هرست كان يلاحظ ... الشّجاع

أما في برنامج المسبار فقد كانت ترجمته على النحو التالي :

عبر اليوم على شدة اليوم السابق عمل. قضت السّيدة هورست ورمية خاطئة بنجلي بعض ساعات الصباح مع العاجز ، التي إستمرت ، ولو أنّ ببطئ ، للتصليح؛ وفي إليزابيث المسائية ، على أية حال ، لم يظهر. السّيد دارسي كانlootableإنتمت إلى حزبهم في الرسم - غرفة التي يكتب ويفتقد بنجلي أجلس بقربه ، كان يراقب تقدّم أخته. السّيد هورست والسّيد بنجلي كانا في piquet، ومستر هورست كان يلاحظ لعبتهم

٣-النص الثالث نص عربي من قصة قصيرة للدكتور يوسف إدريس ضمن مجموعة (أرخص ليالي) ، القصة بعنوان (الشهادة)

(ما كدت أضع قدمي في قطار حلوان حتى استرعى انتباهي رجل جالس في آخر العربة ، منهمك في مطالعة جريدة . وتوقفت لحظة ، وفي ثانية واحدة كل شيء أعرفه عن الرجل قد بدأ يبرق في ذاكرتي كالأنوار الخافتة البعيدة . وأمسك وعيي بخيول واهية تربطني بجزء قديم من حياتي ، وراح يجذبها برفق . وفي كل جذبة كنت استعيد يوما ، وأياما ، وسنوات غير قليلة قضيتها في مدرسة دمياط الثانوية ، واستعيد معها أحلام صباي ، وسحرية دمياط تتقاذفها وتلهو بها ، وأماني مراهقتي وهي تدفعني وحيدا ، غريبا ، في عالم البلدة الذي يكسوه ضباب شاعري يلف الناس والوحدة والسكون ..(٢)

١- د. صلاح عبد الحافظ / علم الترجمة / ص ٥٧ ، ٥٨

٢- يوسف إدريس / أرخص ليالي / ص١٩ / مكتبة الأسرة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٩٨

وترجمة تلك الفقرة :

As soon as I ride Helwan train a seen of a lonely man setting at the back , and reading his newspaper attracted me . I stooped for a moment , I remembered everything about that man , every thing seemed to be a weak light in my mind ,I tried to grasp some memories about my studying years at Damietta secondary school , I tried to regain day, days and many years , I tried to regain my youth dreams as Damitta attraction played with it, the wishes of my adulthood left me alone and strange in the romantic cloudy wither which cover people , loneliness and silent

أما ترجمتها عبر برنامج الترجمة على موقع عجيب فقد جاء على النحو التالى :

(a hardly I put my foot in Helwan train until I attract attention man sitting at the end of the vehicle ،busy in reading newspaper . And a moment stopped ،in a second each thing I undermine him about the man that have started shining in my memory as the far weak lights . And my awareness caught weak خيط that ties me by part an old from my life ، and started pulling her gently . In in each pull was I restored an one day ، and days ،and non little years her case in the secondary school of Damietta، and with her the dreams of my youth were restored ، and a magical is Damietta flings her and plays by her ، and the hopes of my adolescence and she push me a sole ، a strange ،he in the country world that the fog of my poet clothes rolls the people and the department and the.. السكون .

٤- النص الرابع نص من مسرحية (شيلوك الجديد) لعلى أحمد باكثير (١)

شيلوك : (يلتفت إلى راشيل) ما بالك مكتئبة ياراشيل ؟ أما سرك النجاح العظيم الذى أحرزته لنا فى برهة وجيزة ؟

راشيل : (ترفع رأسها عن الكتاب الذى فى يدها وتتنهد) ، شكرا ياعم شيلوك .

شيلوك : إنك فتاة مباركة ياراشيل ، فبالرغم من مواهبك وذكائك ماتزالين هادئة متواضعة ، ولو أن فتاة غيرك نالت هذا النجاح لما وسعها أن تجلس عندى هكذا جلسة الحمل الوديع .

راشيل : شكرا ياعم شيلوك .

وترجمة هذه الفقرة من المسرحية :

Chilock : (looking towards Rachail) Why you are sad Rachail ?
Want you to be happy for your great success in a short time ?
Rachail : (lefted her head from her book and gave a sigh) thank you uncle Chilock
Chilock : God bless you Rachail , you still modest and decent although you are smart and talent , other girl shouldn't sets as you set like a lamb
Rachail : thank you uncle Chilock

وبترجمتها عبر برنامج عجيب للترجمة (عربى – إنجليزى) جاءت الترجمة على النحو التالى:

A Shilok : (he turns to Rachel) an additionally you depressed is a Yarashil tas for the great success that scored him to in a brief while pleased your

١ـ على أحمد باكثير / شيلوك الجديد/ ص٥٠ / مكتبة الأسرة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ٢٠٠٠

Rachel : (she raises her head about the book that in her hand and sighs) ،
Yaam Shilok gratitude.
A Shilok : you are Mbarka Yarashil 's girl ،PRLNKN then by in despite of your talents and your intelligence were still quiet and modest ، and if that except girl gained this success to what is her capacity to sits at so the sitting of the meek lamb .
Rachel : Yaam Shilok gratitude .

التطبيق على ترجمة النثر :

و نكتفى هنا بعرض نموذج نثرى واحد مترجم من الإنجليزية إلى العربية ، وآخر مترجم من العربية إلى الإنجليزية ، والنموذج الأول هو نموذج من قصة (الكبرياء والهوى) لجين أوستن حيث وجدنا فى ترجمة نبيل حلمى اسكندر:

نقلا أمينا أشعرنا بالجو الإنجليزى ، والبيئة التى تدور فيها الأحداث ، وعبر عن سلوك الشخصيات وفكر كل منها بشكل بسيط وواضح ، وقد ظهر ذلك فى التزامه أسلوب الكاتبة فى التعبير فوجدناه يترجم t he day passed much as the day before had done إلى (انقضى ذلك اليوم ، كما انقضى اليوم الذى سبقه) ، فهو برغم تحريه دقة الصياغة العربية ، ونسق الجملة العربية لم يهمل معنى الجملة الإنجليزية الأساسى ، حتى عندما سقط منه أن يضع مقابل much معظم اليوم . وظهر التزامه الشديد بنقل العبارة الإنجليزية ، والمحافظة على أركانها فى ترجمته (mrs Hurst and miss Bingley had spent some hours of the morning with the invalid who continued , though slowly , to mend إلى (قضت مسز هيرست ، ومس بنجلى بعض ساعات الصباح مع المريضة التى استمرت صحتها فى التحسن ببطء شديد) . فهو فى هذه الجملة قد اكتفى بوضع الجملة فى الترتيب العربى ، وفيما عدا ذلك جاءت الجملة إنجليزية قح لدرجة أن المترجم احتفظ بالألقاب الإنجليزية ، ونقلها بالحروف العربية (مس) و(مسز) و (مستر) بدلا من استخدام الألقاب (السيد) و(السيدة) و (الآنسة) ، وبصفة عامة لم يجد المترجم فى النص فرصة لإبراز مواهبه اللغوية فى شكل أسلوب عربى مشرق ، وقد برزت لديه بعض التعبيرات العربية على استحياء مثل : the progress of the letter التى ترجمها إلى استرسال الخطاب ، على وجه العموم جاءت الترجمة كأنها شرح مدرسى مبسط للنص الإنجليزى ولذا فقد حملت الترجمة مساوئ تفكك جمل النص الإنجليزى دون توضيح لعلة هذا التفكك .

فإذا تناولنا ترجمة النص السابق بالكمبيوتر بواسطة برنامج الترجمة (عجيب) ، وبرنامج (مسبار) السابق عرضهما وجدنا ما يلى :

- كلمات مرصوصة لا رابط بينها فى معظمها ، وقد جاء بعض هذه الكلمات صحيحا ، وبعضها خطأ ، وقد اعتاد برنامج الترجمة الإلكترونى أن يتعرف بسهولة على الكلمات ذات المعنى الواحد ، أما ما كان منها من المشترك اللفظى فلم يسهل عليه التعرف عليه ، ووقع على الاختيارات الخطأ فى أغلب الأحيان ، فوجدناه يترجم t o mend إلى(للإصلاح أو للتصليح) ، والصواب (الشفاء) ، وترجم drawing room إلى (حجرة الراسمة) أو (غرفة الرسم) ، وصوابها (حجرة الجلوس) ، لكن القاموس الإلكترونى لا يختزن التراكيب الجاهزة ، كما ترجم party إلى (حزب) ، وكان ينبغى أن يستخدم اللفظ أو التركيب الأكثر دقة وهو (جماعة أهل البيت) .

ونقل البرنامج المفردات التى لم يتعرف عليها بنصها مكتوبة بالحروف العربية فى برنامج عجيب ،وبحروفها اللاتينية فى برنامج مسبار كما فى (اللوتابل) و(البيكيت) أو lootable,, و piquet .

- وقد اتبع البرنامج طرقا خاطئة فى الإسناد ، فاسند الفعل لغير صاحبه ، وجاء الخبر فى غير موضعه ، وأضاف كلمات إلى كلمات أخرى بلا رابط بينها ، ففى عبارة in the evening

أضاف إليزابث إلى المساء قائلا (فى إليزيث المساء) Elizabeth joined their party ، أو جاء بها موصوفة فى قول (اليزابث المسائية)، وأسند الفعل خطأ فى ترجمة : the lootable , however , did not appear . Mr Darcy was writing عندما ترجمها إلى : لم يظهر السيد دارسى كان lootable ، كما جاء بالتراكيب مقلوبة كما فى قول :(الرسم – غرفة) ، وتعددت أخطاء التراكيب ، وأخطاء الإسناد بشكل ضاع معه المعنى العام للنص رغم كونه من النصوص السهلة التى لا يكثر فيها المشترك اللفظى ، وجاء بدلا منه مجموعة من الألغاز مثل : (عبر اليوم على شدة اليوم السابق عمل) (قضت السيدة هورست ورمية خاطئة بنجلى بعض ساعات الصباح مع العاجز التى استمرت ، ولو أن ببطء للتصليح) ... الخ

- فإذا انتقلنا إلى النص النثرى العربى المترجم إلى الإنجليزية وهو نص من قصة قصيرة ليوسف إدريس بعنوان (الشهادة) ضمن مجموعته (أرخص ليالى) وجدنا فى الترجمة البشرية :

- أن المترجم قد تحرى الألفاظ والتراكيب الإنجليزية المقابلة لألفاظ الكاتب العربى وتراكيبه ، والتزم فى ذلك بالشكل البسيط والدقيق ، مما جعل الألفاظ والتراكيب فى الترجمة الإنجليزية تنزل درجة عن مثيلاتها فى النص العربى ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك : أنه وضع التعبير الإنجليزى الدارج As soon as مقابل (ما كدت) ، ووضع الفعل ride فى مقابل (أضع قدمى فى قطار) ، ووضع attracted me فى مقابل(استرعى انتباهى)
- افتقدت الجمل الإنجليزية الأسلوب المميز ، وأغفلت الصور البيانية التى حفل بها النص العربى ، واقتصرت على أبسط أنواع الجمل والتراكيب ، واكتفت بتوصيل أفكار الكاتب من أقصر طريق ممكن ، فوجدناه مثلا يترجم (وأمسك وعيى بخيول وهمية تربطنى بجزء قديم من حياتى ، وراح يجذبها برفق ، وفى كل جذبة كنت أستعيد يوما ، وأياما ، وسنوات غير قليلة قضيتها فى مدرسة دمياط الثانوية) إلى :

I tried to grasp some memories about my studing years at Damietta secondary school , I tried to regain day , days , and many years ago

و يترجم عبارة (وسحرية دمياط تتقاذفها ، وتلهو بها) إلى :

as Damietta attraction played with it

و عبارة (فى عالم البلدة الذى يكسوه ضباب شاعرى يلف الناس والوحدة والسكون إلى :

in the romantic cloudy wither which cover people,loneliness and silence

وقد ترجم عبارة (وأمانى مراهقتى ، وهى تدفعنى وحيدا وغريبا) إلى :

the wishes of my adulthood left me alone and strang

- فإذا انتقلنا إلى ترجمة القصة نفسها بالكمبيوتر وجدنا موقعا واحدا يهتم بالترجمة من العربية إلى الإنجليزية هو موقع (عجيب) ، وقد ترجمت النص السابق عبر موقع عجيب فكانت :

- الألفاظ دقيقة والتراكيب قريبه من مثيلاتها العربية ، وكان ذلك على غير العادة فى الترجمة بالكمبيوتر ، فقد وجدناه يترجم (ما كدت) بـ a hardly ، وترجم (منهمك) بكلمة busy ، وترجم (يستعيد) بكلمة restart .
- و تناوله للتراكيب قد تفاوت بين الدقة ، والغموض ، فقد ترجم عبارة (ما كدت أضع قدمى فى قطار حلوان حتى استرعى انتباهى رجل جالس فى آخر العربة منهمك فى مطالعة جريدته) إلى :

A hardly I put my foot in Helwan train until I attract attention man : sitting at the end of the vehicle busy in reading newspaper

و هى جملة تبدو فى مجملها صحيحة ، لكن واقعها اللغوى يقول أنها تنقصها بعض الروابط والاجراء . هذا النقص جعل نصفها الأول واضحا ، ونصفها الثانى غامضا

وقد ترجم العبارة (وتوقفت لحظة ، وفى ثانية واحدة كل شيء أعرفه عن الرجل قد بدأ يبرق فى ذاكرتى كالأنوار الخافتة البعيدة ، وأمسك وعيى بخيول وهمية تربطنى بجزء من حياتى ، وراح يجذبه برفق ، وفى كل جذبه كنت أستعيد يوما وأياما وسنوات غير قليلة قضيتها فى مدرسة دمياط الثانوية) إلى and amoment stopped in second each thing I undermine him about the man that have started pulling her gentiy . In in each pull was I restored an one day , days and non little years her case in the secondary school of Damietta .

إنه يخلط الصواب بالخطأ فى تركيب الجمل وربط بعضها ببعض ، ويلتزم الحرفية الشديدة مما جعل الأسلوب ضحلا ، والمعالجة ساذجة ، وإسناد الفعل كان لغير صاحبه أحيانا ، بالإضافة إلى إسقاط كل الصور البيانية المميزة للنص ، واستبدالها بجمل بدائية تشبه جمل الأطفال فى بداية تعلمهم إعادة ترتيب الجمل غير المرتبة .

على وجه العموم أفلحت الترجمة الآلية مع هذا النص - على غير العادة - فى توصيل المعنى بشكل ما لسبب قد يكون متعلقا بطبيعة مفردات النص ، وعدم احتمال تراكيبه ، وربما كان السبب كامنا فى طبيعة البرنامج المعد للترجمة من العربية إلى الإنجليزية التى تفوقت نسبيا على برنامج الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، وينبهنا هذا الأمر إلى ضرورة التركيز على المزيد من الدراسة التقابلية بين اللغتين العربية والإنجليزية عبر شبكة الإنترنت ، والاهتمام بتوفير معجم التراكيب التقابلى بين اللغتين ، ومن نافلة القول هنا أن ننوه بأن سبب الاهتمام بالدراسة التقابلية بين العربية والإنجليزية كون الإنجليزية هى لغة الكمبيوتر والإنترنت الأولى على مستوى العالم

كما ظهر لى من خلال هذه الدراسة أن معظم المواقع المهتمة بالترجمة بين اللغات على شبكة الإنترنت قد أسقطت العربية من بين لغات الترجمة فى برنامجها ، مع العلم أنها قد أدرجت اللغات :الهندية ، والصينية ، واليابانية ، والعبرية ، والتركية ، والفارسية ، بل و لغات بعض الأقليات ضمن مجموعة اللغات التى تصل فى بعض المواقع إلى أكثر من أربعين لغة .

خلاصة :

يتضح لنا من العرض السابق :

- أن الترجمة علم فى الأساس حتى لو كانت ترجمة أدبية ، وهذا لا يعنى التعارض ، بل يعنى الدخول فى منظومة ونسق معين قوامه اللغة .
- الترجمة فى الأساس فرع من فروع علم اللغة التطبيقى بسبب كونها ضالعة فى الجانب البرجماتى (العملى) للعديد من العلوم والفنون والآداب ، لكنها فى الوقت نفسه ليست الوجه الآخر المقابل لعلم اللغة النظرى .
- الترجمة تستعين بالعلوم اللسانية فى كثير من شئونها مهما قيل عن بعدها عن علم اللسانيات يقصدون الجانب النظرى منه - حيث تتعامل الترجمة فى الأساس مع اللغات بكل خصائصها وظروفها .
- من الأفضل أن يتخصص المترجم فى لون واحد من ألوان الأدب لأن لكل لون ظروفه الخاصة ، وطريقة سبك تراكيبه التى تميزه كما نجد فى صياغة الشعر ، وكتابة المسرحية ، ويساعد هذا التخصص المترجم فى أن يحتشد بكل الأدوات والمعلومات المناسبة للون الذى يترجمه ، بالإضافة إلى أهمية أن يكون هو نفسه أديبا فى اللون الأدبى نفسه ، فالشاعر أفضل من يترجم الشعر ، ومؤلف الرواية أفضل من يترجم روايات ، وإن لم تكن هذه المسألة قاعدة عامة .
- للترجمة مجموعة من الأدوات المعينة يأتى على رأسها المعاجم المزدوجة ، أو المتعددة اللغات ، و لكى تكون معينا جيدا ينبغى أن تتصف بمجموعة من الصفات ، وتمثل اللغتين تمثيلا جيدا ، وتجيد وضع المتقابلات بين اللغتين أو بين اللغات المتعددة ، ويساعد برنامج حاسوبى جيد يجمع بين عدة نظم لغوية فى دراسة تقابلية فى وضع مشروع معجم عالمى جيد ييسر للمترجمين التنقل بيسر وسهولة بين اللغات المختلفة ، و يتلافى عيوب المعاجم التقليدية

القديمة ، ومثل هذا القاموس أو المعجم لو تم إنجازه لأحدث انقلابا فى علاقات اللغات بعضها ببعض من جهة ، وفى دنيا الترجمة من جهة أخرى

- لا يمكن الاعتماد على مقولة أن الأدب له ظروفه الخاصة التى تجعل من ترجمته باستخدام الكمبيوتر أمرا شبه مستحيل ، خاصة بعد أن دخل الأدب نفسه ضمن منظومة اللغة المبرمجة والمخزنة فى ذاكرة الكمبيوتر ، وبعد أن ظهرت أجناس أدبية تستمد وجودها وحياتها من منتجات عالم اليوم ، وظروفه ، وملابساته ، وثورته التكنولوجية ويتعامل الأدباء أنفسهم مع هذه الآلة التى يهاجمونها : فيستخدمونها فى الكتابة ، والتخزين ، والتحليل ، واستخراج المعلومات من قاعدة البيانات للاستعانة بها فى الكتابة ، ويحاول القائمون على تطوير برنامج الذكاء الاصطناعى أن يجعلوا الكمبيوتر أكثر فائدة فى مجال الترجمة ليس فقط بتطوير حصيلة المعاجم المخزنة فى ذاكرة الكمبيوتر ، ولكن بتطوير برنامج لتخزين التعبيرات ، والتراكيب الجاهزة (المسكوكة) ، وتطوير برنامج آخر يعمل على مراعاة ما يسميه علماء اللغة (بالوقوع المشترك) ، وهو البرنامج الذى يمكنه أن يستفيد من السياقية ، ومكملتها (التضام أو الرصف) من جهة ، ويستفيد على نحو آخر من المخزون الشعبى للغة فى موروث الناس فى كافة مجالا ت الحياة ، لكن المشكلة تظل كامنة فى شيء مهم للغاية ، وهو نفور الأدباء فى كثير من أحوالهم – خاصة الشعراء منهم – من المألوف اللغوى ، مما يجعلهم يهربون من التراكيب الجاهزة بكل الوسائل الممكنة ، وفى المقابل يعمدون إلى اصطناع تراكيب خاصة بهم لتبهر المتلقى بقدرة الأديب على التصرف فى ألفاظ اللغة كما يشاء ، فيضعها فى سياق غير مألوف ، ويشركها فى تضام غير متوقع ، الأمر الذى يعيدنا مرة أخرى إلى دائرة إرباك الكمبيوتر ، وإلباس الأمر عليه عند الترجمة ، وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى ندور فى الدائرة المغلقة دون أن نجد لأنفسنا فكاكا منها ، ولكن تظل هناك بارقة أمل أن نفيد من هذا البرنامج فى ترجمة بعض الروايات الواقعية ، والقصص القصيرة ، وسوف يصبح هذا البرنامج أكثر فائدة عندما يتسنى للقائمين عليه وضع مقابلات صحيحة بين التعبيرات المختلفة فى اللغات المختلفة خاصة فى التعبيرات الشديدة الخصوصية بكل لغة على حدة

- ومع كل ما سبق مازلنا نقول أنه لا يمكن لأى آلة – مهما أوتيت من قوة ومكانة – أن تلغى دور الإنسان فى الإبداع والتميز ، إنما يأتى دور الآلة –عادة- مكملا لدور الإنسان ، وميسرا له ، وتؤدى استعانة الإنسان المبدع بالآلة إلى مزيد من إحراز التفوق والإبداع عندما توفر له الوقت ، والجهد ، وتنظم له عمله ، وتوفر له حاجاته من المعلومات والبيانات الأساسية .

المتأمل فى طبيعة اللغة التى يكتب بها بعض الأدباء فى العالم اليوم يجد أنها أقرب إلى لغة البرمجة الآلية منها إلى لغة السرد البشرى الاعتيادى فى الكتابات الكلاسيكية فى غالبيته ، وهذا الأمر أغرى المنحازين لاستغلال تكنولوجيا المعلومات باستخدام الكمبيوتر فى التعامل مع الأدب بجميع ألوانه ، فى الوقت الذى ألهب كتاب الخيال العلمى خيال الناس بما كتبوه عن سطوة الآلة وتوقع سيطرتها على عالم الإنسان ، وإلغاء دوره ، الأمر الذى دفع الجبهة المعارضة إلى تأليب الأمور ، و التصدى لتدخل الآلة فى شئون الأدب ، فالمسألة محض خيال لم تثبت صحته على جانب فكر مؤلفى الخيال العلمى ، أما على مستوى مبتكرى و مطورى الذكاء الاصطناعى فقد اختلف الأمر ، حيث راح العلماء يتخذون خطى فعلية نحو أنسنة الآلة وتطويرها ، للتعجيل باليوم الذى يشبه فيه ذكاء الآلة ذكاء الإنسان ، وحينئذ فقط يستطيع الإنسان أن يعتمد على مساعدتها له بكفاءة تامة ، لاسيما فى المجالات التى تشبه الترجمة.

مراجع البحث

أولا : المصادر والمراجع :

١- أ.د أحمد الأخضر غزال / المنهجية العامة للتعريب المواكب ، مشكلة اللسانية و الطباعية ، اصطلاحياته المزدوجة ، تقنياته ومشكلاته / معهد الدراسات والأبحاث للتعريب / الرباط يناير ١٩٧٧

٢- أ.د الطاهر أحمد مكى / الأدب المقارن ، أصله و تطوره و منهجه / ط١ / دار المعارف / القاهرة ١٩٨٧

٣- د. بشير العيسوى / الترجمة إلى العربية قضايا وآراء / ط٢ / دار الفكر العربى / القاهرة ٢٠٠١

٤- أ.د حلمى خليل / المولد دراسة فى نمو وتطور اللغة العربية فى العصر الحديث/ ط١ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٧٩

٥- أ.د سامية أسعد / ترجمة ديوان (عيون إلزا) لأراجون / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٧٠

٦- د. صلاح عبد الحافظ / علم الترجمة / ط١ / دار المعارف / القاهرة ١٩٨٣

٧- أ.د عبده الراجحى / علم اللغة التطبيقى وتعليم العربية / ط١ / دار المعرفة الجامعية / الإسكندرية ١٩٩٦

٨- د. عصام الدين أبو العلا / مدخل إلى علم العلامات والمسرح / الهيئة العامة لقصور الثقافة / العدد ٤٢ / القاهرة ١٩٩٦

٩- فالينتينا ليفاشيفا / على مشارف القرن الواحد والعشرين ، الثورة التكنولوجية والأدب / ترجمة فخرى لبيب / دار الثقافة الجديدة / القاهرة ١٩٨٤

١٠- أ.د محمد عنانى / الأدب وفنونه / ط٢ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / سلسلة مكتبة الأسرة / القاهرة ١٩٩٧

١١- أ.د محمود فهمى حجازى / علم اللغة العربية / ط١/ دار الثقافة للنشر والتوزيع / القاهرة ١٩٧٣

١٢- د.مراد عبد الرحمن مبروك / من الصوت إلى النص نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى / سلسلة كتابات نقدية / العدد ٥٠/ الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة١٩٩٦

١٣- ميتشو كاكو / رؤى مستقبلية / ترجمة د. سعد الدين خرفان / مراجعة محمد يونس/ المعرفة العدد٢٧٠ / الكويت يونيو ٢٠٠١

١٤- أ.د نبيل على / العرب وعصر المعلومات / سلسلة عالم المعرفة / العدد ١٨٤ / الكويت إبريل ١٩٩٤ والثقافة العربية وعصر المعلومات / سلسلة عالم المعرفة / العدد ٢٦٥ / الكويت يناير ٢٠٠١

١٥- يحى حقى / عشق الكلمة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٨٧

ثانيا الدوريات (جرائد ومجلات):

١- إيهاب حسن / أدب الصمت / مقال بمجلة إبداع / السنة التاسعة / القاهرة نوفمبر ١٩٩٢

٢- أ.د سامية أسعد / ترجمة النص الأدبى / مقال بمجلة عالم الفكر / العدد ١٩ / الكويت ١٩٧٩

٣- أ. سامى خشبة / مقال (قواميس ميتة أو محدودة وموسوعات مفقودة أو مترجمة / منشورة بملحق الأهرام الجمعة ٢٥ مايو / القاهرة ٢٠٠١

٤- أ.د صلاح فضل / نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر / مقال بمجلة عالم الفكر / المجلد ٢٢ / العدد ٣ ، ٤ / الكويت ١٩٩٤

٥- أ.د على فرغلى / الذكاء الاصطناعى ومعالجة اللغات الطبيعية / مقال بمجلة عالم الفكر / المجلد ١٨ / العدد الثالث / الكويت ١٩٨٧

٦- أ.د مازن الواعر / الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها فى الدراسات الأسلوبية / مقال بمجلة عالم الفكر / المجلد ٢٢ / العدد ٣، ٤ / الكويت ١٩٩٤

٧- أ.د محمد فتوح أحمد / جدلية النص / مقال بمجلة عالم الفكر / المجلد ٢٢ / العدد ٣، ٤ / الكويت ١٩٩٤

٨- أ.د نبيل على / اللغة العربية و الحاسوب / مقال بمجلة عالم الفكر / المجلد ١٨ / العدد الثالث / الكويت ١٩٨٧



«بل» فى اللغة العربية
دراسة صوتية ودلالية

د. أشرف أحمد حافظ*

المقدمة:

هذا بحث عنوانه [(بل) فى اللغة العربية دراسة صوتية ودلالية]؛ إذ لفت نظرى تلك الكثرة الكاثرة لاستعمال (بل) فى اللغة العربية، وبخاصة فى النص القرآنى، وقد حاولت قراءة آراء العلماء فى مواضع كثيرة من القرآن الكريم وبعض النصوص اللغوية، فوجدت أن هناك خلافات متعددة بينهم فى توجيه دلالات (بل)، فشرعت أعمل دراسة عنها فى اللغة والقرآن الكريم.

ومما يعطى النص القرآنى خصوصية فى هذا الاستعمال أننا نستطيع استقصاء المواضع كلها؛ ومن ثم قد نخرج بنتائج عامة وأحكام كلية، أضف إلى ذلك دقة الحق فى استخدامه لدلالات معانى الحروف.

وقد قسمت البحث إلى قسمين رئيسيين، أما القسم الأول فعنوانه [الأحكام الصوتية للام (بل)] وقد تناولت موضوعات أربعة في هذا القسم وهى:

١ ـ (بَن) لغة فى (بَلْ).   ٢ ـ (بل) بين النقصان والتمام.

وهما دراستان تنتميان إلى الاستعمال المعجمى الذى حفظ لنا كثيرًا من اللغات التى ندر استعمالها فى اللسان العربى.

٣ ـ الأحكام الصوتية للام (بل) إذا التقت مثلها مما يليها: وقد قمت فى ذلك القسم بدراسة لام (بل) بين الإدغام والتحريك إذا التقت لامًا مثلها فى كلمة أخرى، وهو ما يعرف فى بيئة القراء واللغويين بإدغام مثلين، وقد عللت لمواقف العلماء من كلا الظاهرتين، ثم عرضت مذاهب القراء السبع والعشر وغيرها من تلك الظاهرة عند حروف بعينها.

* مدرس بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب، جامعة الكويت.

٤ ــ الأحكام الصوتية للام (بل) مع يقاربها أو يجانسها مما يليها من حروف.

وقد عرضت موقف اللغويين من إدغام اللام فيما يقاربها من الحروف مخرجًا، أو يجانسها فى بعض الصفات، وقد تبين أنه تفاوتت درجات الحسن والقبح فى هذا الباب من وجهة نظر كثير من علماء اللغة.

ثم بينت مذاهب علماء القراءات من هذا التقارب أو التجانس وما ينتج عنه من إدغام أو إظهار، وقد حاول البحث الربط بين الموقفين، موقف القراء وموقف اللغويين.

أما القسم الثانى من البحث فعنوانه [دلالة (بل) فى اللغة] وقد تناولت فيه دلالات (بل) المتعددة؛ إذ اختلفت دلالات (بل) بحسب ما يليها إن كان جملة أو مفردًا، وبحسب ما يتقدمها من نفى ونهى أو إيجاب على خلاف بين العلماء، والعطف بـ (بل) بعد الاستفهام وتعليل ذلك.

ثم عرضت للتبادل الدلالى الحاصل بين (بل) وبعض حروف المعانى وذلك كأن تكون (أم) بمعنى (بل)، و(أو) بمعنى (بل) وبمعنى (رب)، و(بل) بمعنى (إن)، و(بل) حرف استئناف، و(بل) بمعنى (هل)، والدلالات المشتركة والمختلفة بين (لا) و(بل) و(لكنْ)، ودلالة (بل) المسبوقة بـ (لا) النافية.

وقد ناقش البحث آراء العلماء فى ذلك مرجحًا بعضها فى بعض النصوص على بعض: وذلك بالاعتماد على أقوال العلماء كأدلة لما يذهب إليه البحث وحاول البحث أيضًا مناقشة تلك الآراء، وبخاصة ما كان منها مثار خلاف بين العلماء.

ثم وضعت خاتمة تضم نتائج البحث الكلية، ثم ثبتًا بمصادر البحث ومراجعه، وفهرسًا شاملاً لموضوعات البحث.

وبعد فهذا جهد المقل، فإن كان فى ذلك البحث من نقص فهو منى، وما كان فيه من الحسن فمن آيات القرآن الكريم، ثم أقوال العلماء رضى الله عنهم، وهو محاولة لفتح الباب أمام الباحثين لدراسة حروف المعانى دراسة جيدة تخضع للعلاقات الصوتية والدلالية داخل التراكيب.

(١) - (بنْ) لغة في (بلْ)

إن إبدال اللام من النون والنون من اللام من الظواهر اللغوية التي نالت قسطًا كبيرًا من اهتمام علماء اللغة وبخاصة المعجميون ممن حفظوا لنا تراثًا لغويًا كبيرًا، ذلك التراث هو الذي يفسر كثيرًا من الظواهر الصوتية في التراكيب العربية، ومن ذلك ما ورد من إبدال لام (بلْ) نونًا فيقال (بنْ)؛ «فيقال في: قام زيد بَلْ عمرو، بَنْ زيد؛ فإن النون بدل من اللام، وقد أشار ابن منظور إلى كثرة استعمال (بَلْ) وقلة استعمال (بَنْ)؛ والحكم على الأكثر لا الأقل»[١].

وأورد ابن جنى ذلك القول غير أنه استدرك قائلاً: ولست - مع هذا - أدعى أن يكون (بن) لغة قائمة برأسها، وكذلك قولهم: رجل (خامل) و (خامن) النون فيه بدل اللام؛ ألا ترى أنه أكثر، وأن الفعل عليه تصرف[٢]؛ أي إن ذلك هو الأكثر استعمالاً، والأصل في الاستعمال؛ ومن هنا يشتق من الأصل لا من الفرع.

ويؤيد كونها لغة ما ورد عن الفراء إذ قال: والعرب تقول: بل واللّه لا آتيك وبن واللّه، ويجعلون اللام فيها نونًا، وهي لغة بني سعد ولغة كلب ثم يقول: وسمعت الباهلين يقولون: (لا بَنْ) بمعنى (لا بَلْ)[٣]، ويعود هذا إلى قرب مخرج اللام من مخرج النون؛ حيث تخرج اللام من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرفه وما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى مما فوق الضاحك والناب والرباعية والثنية، وأما مخرج النون فمن طرف اللسان ينها وبين ما فوق الثنايا أسفل اللام قليلاً.

ولعل هذا مما يجعل بعضنا يقرأ كلمة (جعلنا) (جعنَّا)؛ وذلك لأن أقرب الحروف للإدغام والقلب هي حروف الفم، وسنلاحظ وجودًا قويًا لتلك الظاهرة حينما نتحدث عن إدغام لام (هل) و (بل) في النون في قراءة سبعية؛ وهي لغة كما ثبت عن الفراء، ولها من التواتر حظ كبير.

(٢) - بل بين النقصان والتمام

إن نقصان (بل) مجهول، وكذلك (هل) و (قد)، وقيل: إن شئت جعلت نقصانه واوًا فقلت: بلوٌ، وهلوٌ، وقدوٌ، وإن شئت جعلته ياء، ومنهم من يجعل نقصان هذه الحروف مثل آخر حروفها، فيدغم، فيقول: بلٌّ، وهلٌّ، وقدٌّ بالتشديد[٤].

وقيل: إن الحروف التي على حرفين مثل (قد، وهل، وبل) لا يقدر فيها حذف حرف ثالث..... فإن سميت بها لزمك أن تقدر لها ثالثًا.... ولهذا لو صغرت (إنْ) التي للجزاء

---

(١) - لسان العرب لابن منظور مادة (بلل).
(٢) - الخصائص لابن جنى ٢/ ٨٤، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية.
(٣) - لسان العرب مادة (بلل).
(٤) - المرجع السابق مادة (بلل)، وانظر تاج العروس مادة (بلل)

لقلت: أنيٌّ....[٥]

أما القول بأن نقصانه مجهول فذلك من جهة السماع، وأما مسألة نقصانه بالواو أو الياء وجعله نقصان هذه الحروف مثل آخر حروفها فذلك بالقياس.

(٣) – الأحكام الصوتية للام (بل) إذا التقت مثلها مما يليها

تلتقي لام (بل) بمثلها في كلمة أخرى، ويدخل هذا فيما سماه العلماء باجتماع المثلين، و «العرب تستثقل اجتماع الأمثال»[٦]؛ ولذا قال بعضهم: «إذا كنا قد استثقلنا الأمثال في الحروف الصحاح حذفنا الحركة فأدغمنا، ومنه ما حذفنا أحد الحرفين، ومنه ما قلبنا أحد حروفه[٧]»؛ «ولهذا حركت النون للفتح من قولك (منَ الرجل) كراهة اجتماع المثلين، وكذلك فتح ميم (المَ اللّه)؛ لتوالي الكسرتين؛ ولهذا لم يفتحوا نون (عن الرجل)[٨]» فإذا التقى المثلان في كلمتين فإما أن يكون الثاني ساكنًا أو متحركًا فإن كان ساكنًا لم يجز الإدغام بل لابد من إظهارهما وذلك نحو قولك: اضرب ابنك[٩].

فإن كانا صحيحين فإما أن يكون الأول منهما ساكنًا فندغمه في الثاني ليس إلا، وذلك نحو قولك: اضرب بكراً[١٠].

أما لام (بل) فقد تعددت الظواهر الصوتية لها إما بإدغامها في مثلها وإما بتحريكها للكسر وإما بإظهارها وإظهار ما بعدها على ما يلي من تفصيل:

(أ) – إذا التقت لام (بل) بمثلها فإن كان مكسوراً أو مفتوحًا حدث لها إدغام، ويسمى هذا الإدغام إدغام مثلين، على ما سنبيّنه من حديثنا عن مذاهب القرّاء في في لام (بل) إذا التقت مثلها.

ومن ذلك قوله تعالى ﴿وقالوا قلوبنا غلف بل لّعنهم اللّه بكفرهم فقليلا ما يؤمنون﴾ البقرة ٨٨.

وهذا الإدغام لازم وواجب من جهتين:

* أحدهما: أن اللذين التقيا مثلان، وقد توفر فيهما شرط الإدغام من أن الأول ساكن والثاني متحرك.

* ثانيهما: أنه لا يجوز إظهار سكون لام (بل) بالوقف عليها؛ لأنه لا يوقف على الحرف (بل)؛ لأنه لا يوقف على الحرف دون معموله؛ ومن هنا كان الإدغام لازمًا.

ومثله قوله تعالى ﴿وقالوا اتخذ اللّه ولدًا بل لّه ما في السموات والأرض كل له قانتون﴾ البقرة ١١٦ وهكذا حدث الإدغام في هذين المثلين فنبا اللسان بهما نبوة واحدة، كالحرف الواحد، وذلك لون من ألوان التخفيف.

---

(٥) – لسان العرب عن ابن برى مادة (بلل).
(٦) – الأشباه والنظائر للسيوطي ١/ ٢٦ (بتصرف)، دار الكتب العلمية، بيروت.
(٧) – المرجع السابق ١/ ٢٧ (بتصرف) وقد أورده السيوطي عن ابن برهان.
(٨) – السابق ١/ ٢٧ (بتصرف).
(٩) – المقرب لابن عصفور ص٣٩٦، تحقيق عادل أحمد عبدالموجود، وعلي محمد عوض، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م، بيروت.
(١٠) – المرجع السابق.

وهاكم الآيات التي التقت فيها لام (بل) مع مثلها في القرآن الكريم فأدغمت فيها:

- قوله تعالى ﴿قال بل لبثت مائة عام﴾ البقرة ٢٥٩.
- قوله تعالى ﴿بل لهم موعد﴾ الكهف ٥٨.
- قوله تعالى ﴿بل لا يشعرون﴾ المؤمنون ٥٦.
- قوله تعالى ﴿بل لم تكونوا مؤمنين﴾ الصافات ٢٩.
- قوله تعالى ﴿بل بل ما يذوقوا عذاب﴾ ص٨.
- قوله تعالى ﴿بل لم تكن ندعو من قبل شيئًا﴾ غافر ٧٤.
- قوله تعالى ﴿بل لا يؤمنون﴾ الطور ٣٣.
- قوله تعالى ﴿بل لا يوقنون﴾ ٣٦.
- قوله تعالى ﴿بل لجوا في عتو ونفور﴾ الملك ٢١.
- قوله تعالى ﴿كلابل لاتكرمون اليتيم﴾ الأعلى ٧.

(ب) - إذا التقت لام (بل) بلام ساكنة بعدها فلا يجوز إدغامها، بل يجب تحريكها تخلصًا من التقاء الساكنين وهو لون من ألوان التخفيف اللازم في هذا الباب، باب لقاء المثلين؛ وذلك من منطلق أنه لا يجوز أن يلتقي ساكنان في اللغة، فإذا التقى ساكنان وجب التخلص من لقائهما، إما بالتحريك، وإما بحذف أحدهما أو بغير ذلك من مظاهر التخفيف في تلك الحال.

وذلك نحو قوله تعالى ﴿بل الله مولاكم وهو خير الناصرين﴾ آل عمران ١١٥، وقوله تعالى ﴿بل الظالمون في ضلال مبين﴾ لقمان ١١.

* وهناك سبب آخر في منع الإدغام في جميع ما ورد في القرآن الكريم في تلك الحال.

فلام (بل) لم تلتق لامًا فحسب حتى تتحرك، بل التقت حرفًا مشددًا، والتقت لامَ التعريف[١١] المدغمة في أحرف بعينها، فهناك إدغام ما بين لام التعريف والحرف الذي يليها، فكيف تدَغم لام (بل) في لام مشددة بعدها، علمًا بأن من «موانع الإدغام كون الحرف المدغم فيه مشددًا»[١٢]؛ «والإدغام يمتنع إذا كان الثاني منهما ساكنًا»[١٣]، وأول المشددين ساكن.

وهاكم الآيات التي وجب فيها تحرك لام (بل) لالتقاء الساكنين.

- قوله تعالى ﴿بل الله يزكي من يشاء﴾ النساء ٤٩.
- قوله تعالى ﴿بل الذين لا يؤمنون بالآخرة﴾ سبأ ٨.
- قوله تعالى ﴿بل ادّارك﴾ النمل ٦٦.

(١١) - ذكر العلماء أن لام التعريف تدغم وجوبًا في أحرف معينة وهي «الطاء والدال والثاء، والظاء والذال، والتاء والصاد والسين والزاي والشين والضاد والنون والراء» (انظر سر صناعة الإعراب لابن جنى ١/ ٣٤٧، وانظر كذلك المفصل للزمخشري ص٥٢٥، وكذلك المقرب لابن عصفور ص٤٨).

(١٢) - المقتبس لابن محيسن ص٩٠، المكتبة الأزهرية، ط١، ١٣٨٩هـ - ١٩٧٨م.

(١٣) - المقرب لابن عصفور ص٤١٤ (بتصرف).

- قوله تعالى ﴿بل الذين كفروا في عزة وشقاق﴾ ص ٢.
- قوله تعالى ﴿بل الله فاعبد وكن من الشاكرين﴾ الزمر ٦٦.
- قوله تعالى ﴿بل الله يمن عليكم﴾ الحجرات ١٧.
- قوله تعالى ﴿بل الساعة موعدهم﴾ القمر ٤٦.
- قوله تعالى ﴿بل الإنسان على نفسه بصيرة﴾ القيامة ١٤.
- قوله تعالى ﴿بل الذين كفروا يكذرون﴾ الإنشقاق ٢٢.
- قوله تعالى ﴿بل الذين كفروا في تكذيب﴾ البروج ١٩.

وقد التقت لام (بل) لا مع مثلها بل مع حرف آخر هو التاء، ولكنها مشددة مما أوجب تحريك اللام للتخلص من التقاء الساكنين وذلك قوله تعالى ﴿بل اتبع الذين﴾ الروم ٢٩.

وهكذا تعددت الأحكام الصوتية للام (بل) إذا التقت مثلها، فتدغم إذا التقت متحركًا بالفتح أو الكسر، وتحركت لالتقاء الساكنين إذا التقت ساكنًا، والإدغام والتحريك هما لونان من ألوان التخفيف في اللغة.

* وقد التقت لام (بل) بمثلها ستًا وعشرين مرة، التقى فيها المثلان فلزم الإدغام ثلاث عشرة مرة، وتحركت لالتقاء الساكنين في ثلاث عشرة مرة أيضًا.

* <u>مذاهب القرّاء في إدغام المثلين:</u>

أشار ابن البناء (ت ١١١٧هـ) وغيره إلى أنَّ المدغم من المثلين سبعة عشر حرفًا هي الباء والتاء والثاء والحاء والراء والسين والعين والغين والفاء والقاف والكاف واللام والميم والنون والواو والهاء والياء[(١٤)].

فاللام من الحروف التي تدغم في مثلها، و «التماثل هو أن يتفق الحرفان مخرجًا وصفة، كالباء في الباء، والتاء في التاء، واللام في اللام أيضًا، وسائر المتماثلين»[(١٥)].

ولهذا النوع - كسائر أنواع الإدغام - مَوانع، ومنها كون الأول تاء ضمير أو مشددًا أو منونًا[(١٦)].

فإذا وجد الشرط والسبب، وارتفع المانع جاز الإدغام، فإن كانا مثلين أسكن الأولى وأدغم[(١٧)] أما غير المثلين فسيفرد له البحث دراسة قائمة بذاتها.

وقد اختلف العلماء في بعض المواضع في إدغام اللام في مثلها في القرآن الكريم كله، لا

---

(١٤) - إتحاف فضلا البشر ص٣٢، لابن البناء، وضع حواشيه الشيخ أنس مهرة - دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

(١٥) - النشر لابن الجزري ١/ ٢٧٨ (بإيجاز)، دار الكتاب العربي.

(١٦) - أما تاء الضمير فنحو (كنت ترابًا) وقوله تعالى (أفأنت تسمع).. أما المشدد فنحو (ربما) ونحو (مس سقر) وأما المنون فنحو (غفور رحيم) و (سميع عليم) (النشر ١/ ٢٧٩) بإيجاز وأما المختلف في إدغامه وإظهاره فهو المجزوم نحو قوله (ومن يبتغ غير) وقوله (ويخل لكم) فروى إدغامه أبوالحسن الجوهري عن أبي طاهر وأبومحمد الكاتب وابن أبي مرة النقاش كلهم عن ابن مجاهد.... وروى إظهاره سائر أصحاب ابن مجاهد، وروى الوجهين أبوبكر الشذائي ونص عليهما أبوعمرو الداني وابن سوار وأبوالقاسم الشاطبي وسبط الخياط، وغيرهم، ونص ابن الجزري وأورد هذه المذاهب بأن الوجهين صحيحان (النشر ١/ ٢٨١).

(١٧) - النشر ١/ ٢٧٩ بإيجاز.

في حكم لام (بل) فحسب[١٨].

بل إن عدم ورود خلاف بين العلماء في إدغام لام (بل) فيما يماثلها مما يجعلنا ننظر إلى هذا الإدغام على أنه من أصول القراءات؛ فما سكت عنه من قبل القرّاء يعد من الأصول العامة الكلية المتفق عليها.

أما ما حدث فيه خلاف بين القرّاء فمما خرج عن هذه الأصول إلى ما يعرف بالفروع أو فرش الحروف، وإن كنا لا نغفل كون هذا الخلاف يعود إلى التواتر من جهة وينتمي إلى بعض اللهجات من جهة أخرى.

٤ - الأحكام الصوتية للام (بل) مع ما يقاربها أو يجانسها مما يليها

إذا كان التماثل هو أن يتفق الحرفان في المخرج والصفة، فإن التجانس هو أن يتفق الحرفان في المخرج دون جميع الصفات كالدال في التاء[١٩] نحو قوله تعالى ﴿قد تبين الرشد من الغي﴾ البقرة ٢٥٦.

والتقارب هو أن يتقارب الحرفان في المخرج، ويتفقان في بعض الصفات كالذال والزاي[٢٠] نحو قوله تعالى ﴿وإذ زين لهم الشيطان أعمالهم﴾ وفي ذلك يقول بعضهم: إن التقارب بين الحرفين يكون في المخرج أو الصفة أو مجموعهما[٢١].

غير أن اللغة لها موقف من هذه الحروف، وبخاصة المتقاربة؛ إذ إن الحروف كلما تباعدت في التأليف كانت أحسن، وإذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبح اجتماعهما، ولا سيما حروف الحلق[٢٢]. وقيل أيضًا: وأحسن التأليف ما بوعد فيه بين الحروف؛ فمتى تجاور مخرجا الحرفين، فالقياس ألا يأتلفا[٢٣].

ومن هنا نشأت ظاهرة الإدغام والحذف بين الحروف المتقاربة.

أما لام (بل). وتشترك معها لام (هل)، إذا جاورت ما يقاربها مخرجًا أو ما يجانسها في بعض الصفات، فلها عدة أحكام صوتية حددها علماء اللغة والقراءات.

فقد تحدث علماء اللغة أمثال ابن جني في سر الصناعة، والزمخشري في المفصل، والسيوطي في الأشباه عن وجوب إدغام لام التعريف في ثمانية أحرف، وقد أشرنا إليه من قبل، وأشار في ذلك إلى وجوب إدغام لام التعريف مع هذه الأحرف الثمانية على ما بيّنا.

ونعود إلى تقسيم الزمخشري[٢٤] لهذا الإدغام إذ قال: إن إدغام لام (هل، وبل) في الراء أحسن إدغام وذلك نحو قولك: هل رّأيت؟، والقبيح مع النون نحو: هل نّخرج؟، والوسط

---

(١٨) - النشر ١/ ٢٨١ وقد أورد فيها مذاهب القراء المختلفة في إدغام المثلين وإظهارهما في القرآن الكريم.

(١٩) - المقتبس ص٨٨ بتصرف وإيجاز.

(٢٠) - المرجع السابق ص٨٩ ... بتصرف وإيجاز شديدين.

(٢١) - المقرب لابن عصفور ص٣٩٨.

(٢٢) - سر صناعة الإعراب لابن جنى ١/ ٦٥، تحقيق الدكتور محمد حسن هنداوي، دار القلم دمشق، ط٢، ١٤١٣هـ.

(٢٣) - المرجع السابق.

(٢٤) - المفصل للزمخشري ص٥٢٦، قدم له ووضع هوامشه الدكتور/ إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.

باقي الحروف.

أما إدغام لام (بل) في الراء فحسن من جهات ذلك أن الراء تخرج من اللسان غير أنها أدخل في ظهر اللسان.

واللام من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان مما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى مما فويق الضاحك والناب والرباعية والثنية.

فهناك تقارب بينهما في المخرج، أضف إلى ذلك تجانسهما في الصفات فكلاهما مجهور ومنفتح ومنخفض وصحيح ومن الحروف الذلاقة، وكلاهما بين الشدة والرخاوة، غير أن اللام حرف منحرف، فتقاربا في المخرج وتجانسا في الصفات مما يحسن معه الإدغام؛ ولعل هذا هو وجه عدم الوقف على لام (بل) في قوله تعالى ﴿كلا بل ران على قلوبهم﴾ حتى لا يحدث خلط بين الألفاظ والمعاني.

وقد قرئ (هثُّوب الكفار) المطففين ٣٦، وأنشد سيبويه:

فذر ذا ولكن هتعين متيما   على ضوء برق آخر الليل ناصب

وأنشد من الطويل:

تقول إذا أهلكت مالا للذة   فكيهة هشّيء بكفيك لائق

* ويقول ابن عصفور[٢٥] في ذلك: والإدغام في بعض الحروف أحسن من بعض؛ فإدغامها في الراء أحسن منه في سائرها، ويلي ذلك في الجودة إدغامها في الطاء، وذلك نحو: أنل طيباً، والتاء نحو: هل تعلم؟، والدال نحو: هل دّنا زيد؟، والصاد نحو: هل صّبر؟، والسين نحو: هل سّمعت؟، والزاي نحو: هل زّال الشيء؟

* يلي ذلك في الجودة إدغامها في الثاء نحو قوله تعالى ﴿هثُّوب الكفار﴾، والذال نحو: هل ذّربت الحب؟، والظاء نحو: هل ظلم؟

* ويلي ذلك في الجودة إدغامها في الضاد، نحو: هل ضّل؟، وفي الشين، نحو قول طريف من الطويل:

تقول إذا استهلكت مالا للذة   فكيهة هشيء بكفيك لائق

يريد هل شيء؟

* وإدغامها في النون دون ذلك كله نحو هل نرى؟ والبيان أحسن منه. وما ينطبق على (هل) ينطبق على (بل) كما رأينا وسنرى في الآيات القرآنية، والقراءات الواردة.

* وقد أشار ابن جني بعد أن أورد بعض الشواهد السابقة الذكر إلى أن هذا الإدغام ليس بواجب وإنما هو جائز[٢٦].

(٢٥) - المقرب لابن عصفور ص٤١٢.
(٢٦) - سر صناعة الإعراب ١/٣٤٨.

* أما قول الزمخشري بأن إدغام لام (بل) في النون قبيح فلذلك وجهه؛ فعلى الرغم من أن هناك تجانسًا بينهما في الصفات فإن كليهما مجهور ومنفتح ومنخفض وصحيح، وكليهما من الحروف الذلاقة فعلى الرغم من ذلك فبينهما تباعد في المخرج فاللام كما أشرنا من قبل إلى مخرجها بينما النون تخرج من طرف اللسان بيته وبين ما فويق الثنايا إلا أن النون يضاف إليها أنها تخرج من الخياشيم، أي أنها من الحروف الأنفية، التي تغن، أي تلبسها الغنة بخلاف اللام فتباعد المخرج مدعاة للإظهار والتجانس بينهما في الصفات من مسوغات الإدغام، ولكن قلة سماع إدغام لام (هل، وبل) في النون هو الذي جعل الحكم عليها بالندرة أو القبح.

أما الوسط الذي أشار إليه الزمخشري فهو بقية الأحرف مما أشار إليه ابن عصفور ومثل لها وهي (التاء والدال والصاد والسين والزاي والذال والظاء والضاد والشين).

* وقد جعل ابن عصفور التاء والدال والصاد والسين والزاي في مرتبة تالية في الجودة الراء، فلماذا؟؛

ذلك لأن هذه الأحرف وإن تقاربت في مخرجها مع اللام فقد اختلفت عنها في بعض الصفات فقرب المخرج مما يجيز الإدغام، والاختلاف بينهما وبين اللام في بعض الصفات مما يجيز الإظهار؛ ذلك أن اللام والدال يتفقان في صفة الجهر، ولكن الدال حرف شديد واللام بين الشدة والرخاوة، واللام من الحروف الذلاقة بينما الدال من الحروف المصمتة، أضف إلى ذلك أن الدال من حروف القلقلة التي تتخذ موقعًا وسطًا بين الحركة والسكون إذا سكنت.

* أما التاء مع اللام فقد اختلفت التاء عن اللام صفة؛ ذلك أن التاء حرف مهموس وشديد، واللام بين الشدة والرخاوة كما ذكرنا، وهو حرف مجهور.

* أما الصاد فقد اختلفت عن اللام في صفات عدة منها كون الصاد حرف مهموس ورخو ومطبق ومستعل، وتختلف اللام عنها في جميع تلك الصفات مما يجعل للإظهار حظًا أوسع استعمالاً من الإدغام.

* أما الزاي فهو حرف رخو ومصمت بخلاف اللام.

* أما السين فهو حرف مهموس ورخو بخلاف اللام.

* وقد جعل ابن عصفور إدغام التاء والذال والظاء أقل جودة من الأحرف السابقة؛ ذلك أن الأحرف الثلاثة اختلفت عن اللام في أنها حروف رخوة بينما اللام بين الشدة والرخاوة، أضف إلى ذلك كون التاء حرف مهموس بينما اللام حرف مجهور، فعدم التجانس بينها وبين اللام في بعض الصفات مما يحسُن معه الإظهار، بينما قرب المخرج مما يحبذ الإدغام؛ ولذا ورد الإدغام في الشواهد مع تلك الأحرف.

ويلي ذلك في الجودة الجيم والشين؛ ذلك أن هناك بعدًا بين مخرج الجيم والشين ومخرج اللام؛ فمخرج الجيم والشين هو وسط اللسان وبين وسط الحنك، ومخرج اللام من حافة

اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان.

أما الصفات فالجيم حرف شديد والشين حرف رخو بينما اللام بين الشدة والرخاوة.

وإن كان الجيم حرف مجهور مثل اللام فإن الشين حرف مهموس، وهذا التخالف في بعض الصفات مع عدم التقارب في المخرج مما يحسن معه الإظهار؛ ولهذا جاء الإدغام في درجة دنيا.

وخلاصة القول أن اللام قد تدغم (في اللغة) في عدة أحرف على اختلاف درجة الحسن والقبح في إدغامها وهي الراء والطاء والتاء والدال والصاد والسين والزاي والثاء والذال والظاء والضاد والشين والنون. فهي ثلاثة عشر حرفًا مما يجوز فيه إدغام لام (هل) و (بل) فيه.

* مذاهب القرّاء في إدغام لام (هل) و (بل) فيما يقاربها من حروف:

تحدث علماء القراءات والتجويد عن الإدغام الصغير، فقالوا: «هو عبارة عما إذا كان الحرف الأول منه ساكنًا.... وينقسم إلى جائز، وواجب، وممتنع.. وأشاروا إلى أن الجائز هو الذي جرت عادة القرّاء بذكره في كتب الخلاف، وقسموه إلى قسمين:

* الأول: إدغام حرف من كلمة في حروف متعددة متفرقة، وينحصر في فصول: إذ، وقد، وتاء التأنيث، وهل، وبل»[٢٧].

* والثاني: إدغام حرف في حرف من كلمة أو كلمتين حيث وقع، وهو المعبر عنه عندهم بحروف قربت مخارجها»[٢٨].

إذن فإدغام لام (هل) و (بل) مما وقع الجواز في إدغامه أو إظهاره؛ فقد اختلف العلماء في إدغام لام (بل) و (هل) وإظهارها عند ثمانية أحرف وهي التاء والثاء والزاي والسين والضاد والطاء والظاء والنون، منها ما تختص بـ(بل) وهي: الزاي والسين والضاد والطاء والظاء، وواحد يختص بـ (هل) وهو الثاء، وحرفان يشتركان فيها معًا، وهما التاء والنون.

ونلاحظ أنه على الرغم من أن علماء اللغة ذهبوا إلى أن إدغام اللام في الراء من أحسن مواضع الإدغام فإنها ليست مما ورد في مذاهب القرّاء.

فالمسألة لا تخضع لمجرد الحكم بالقبح والحسن فقط، بل إن هناك اعتبارات أخرى، كأن تنتمي إلى بعض اللهجات العربية، وتواترها إلى الرسول ﷺ، وبخاصة ما ورد منها في قراءآت سبعية.

وطالما أنها تدخل في باب الجائز في اللهجات العربية فلا حاجة للحكم على ذلك بالقبح أو الحسن.

---

(٢٧) - النشر ٢/٨.

(٢٨) - المرجع السابق ١/٢.

* **مذاهب القرّاء في هذا الباب:**

أما مذاهب القراء فجاءت على النحو التالي:

* الأول: أدغم الكسائي لام (هل وبل) في الأحرف الثمانية[٢٩].

* الثاني: ووافقه حمزة في التاء والثاء، واختلفوا عنه في (بل طبع) على النحو التالي:

أ - روى جماعة من أهل الأداء عنه إدغامها، وبه قرأ الداني على أبي علي الفارسي في رواية خلاد، وكذا روى صاحب التجريد عن أبي الحسين الفارسي عن خلاد، نصًا عنه محمد بن سعيد ومحمد بن عيسى.

ب - ورواه الجمهور عن خلاد بالإظهار، وبه قرأ الداني عن أبي الحسن بن غلبون، واختار الإدغام[٣٠]، وقال في التيسير وبه آخُذُ[٣١].

ج - وروى صاحب المبهج عن المطوعي عن خلف إدغامه، وقال مجاهد في كتابه عن أصحابه عن خلف عن سليم إنه كان يقرأ على حمزة (بل طبع) مدغمًا فيجيزه[٣٢].

د - وقال خلف في كتابه عن سليم عن حمزة: إنه كان يقرأ عليه بالإظهار فيجيزه وبالإدغام فلا يرده[٣٣].

وكذا روى الدوري عن سليم، وكذا روى البسي والعجلي عن حمزة.

ثم يقول ابن الجزري: وهذا صريح في ثبوت الوجهين جميعًا عن حمزة، إلا أن المشهور عند أهل الأداء عنه الإظهار[٣٤].

* الثالث: وأظهرها هشام عند الضاد والنون فقط، ونلاحظ أن إدغام اللام من المواضع التي قبحها الزمخشري من قبل، وإدغامها في الضاد من أدنى المواضع التي أشار إليها ابن عصفور.

وأدغمها هشام في الأحرف الستة الباقية[٣٥]، وهي تلك التي تقع موقعًا وسطًا من جواز الإدغام والإظهار لدى علماء اللغة.

وإذ قال ابن الجزري تعليقًا عليه: وهذا هو الصواب، والذي عليه الجمهور، وهو الذي تقتضيه أصوله[٣٦].

ونصل إلى قول ابن الجزري: واستثنى جمهور رواة الإدغام عن هشام اللام في[٣٧] ﴿هل تستوي الظلمات والنور﴾ سورة الرعد.

---

(٢٩) - السابق ٢/ ٧.

(٣٠) - النشر لابن الجزري ٢/ ٧.

(٣١) - التيسير للداني ص٤٣، عني بتصحيحه أوتويرتزل، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

(٣٢) - النشر ٢/ ٧.

(٣٣) - المرجع السابق.

(٣٤) - السابق.

(٣٥) - النشر ٢/ ٧

(٣٦) - المرجع السابق وانظر ٢/ ٧ ، ٨ تفصيل رواة ابن هشام وبعض العلماء لطرق هشام ما بين الإدغام والإظهار ٢/ ٧، ٨.

(٣٧) - السابق ٢/ ٨.

* الرابع: وأظهر الباقون اللام في (هل وبل) عند الأحرف الثمانية، إلا أبا عمرو فإنه يدغم اللام عند (هل ترى) في الملك والحاقة[٣٨].

وقد ذكرنا علّة الإدغام والإظهار من قبل فالإظهار إما لعدم التقارب، وإما لاختلاف بعض الصفات.

وأما الإدغام فإما للتقارب في المخارج، وإما للتجانس في الصفات أو في بعضها. بقي أن نشير إلى شيء مهم جدًا وهو بقية الحروف التي تلي (بل) كالهاء والهمزة والكاف والياء والميم والقاف والباء وغيرها مما سكت عنه القرّاء واللغويون؛ إذ الإظهار فيها لازم، ولكن كثرة ورود أحرف بعينها بعد لام (بل) وقلتها مما يلفت النظر؛ فقد التقت (بل) بالهاء والهمزة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم، التقت فيها لام (بل) بالهمزة أربعًا وعشرين مرة، والهاء إحدى وعشرين مرة؛ وذلك لتباعد المخرج ما بين الهاء والهمزة من جهة، ولام (بل) من جهة أخرى، ومخرج اللام من حافة اللسان... ومخرج الهمزة والهاء من أسفل الحلق وأقصاه؛ وهذا التباعد مما يحدث تآلفًا صوتيًا، وراحة نطقية.

وإن كنا لا نغفل أنها التقت في بعض الصفات فقد اختلف في صفات أخرى فالهاء حرف مهموس بينما اللام حرف مجهور مثل الهمزة، والهمزة حرف شديد والهاء حرف رخو، بينما اللام تقع بين الشدة والرخاوة، فطغى هذا التباعد في بعض الصفات والتباعد في المخرج على التقارب في بعض الصفات؛ مما حسّن معه الإظهار بل وجب، أضف إلى ذلك أن الهمزة والهاء والعين والغين والحاء والخاء من الحروف التي لا تدغم ولايدغم فيها غيرها[٣٩]. ومن ذلك قوله تعالى ﴿بل هو شر لهم﴾ ٨٠ آل عمران، وقوله تعالى ﴿بل هم أضل﴾ الأعراف ١٧٩، وقوله ﴿بل هو شاعر﴾ الأنبياء ٥٩. وهناك أمثلة كثيرة لالتقاء لام (بل) بالهاء في كلمة أخرى.

- ومن أمثلة الهمزة قوله تعالى ﴿بل أكثرهم لا يؤمنون﴾ البقرة ١٠٠، وقوله تعالى ﴿بل أحياء ولكن لا تشعرون﴾ البقرة ١٥٤، وقوله تعالى ﴿بل أحياء عند ربهم يرزقون﴾ آل عمران ١٦٩، وهناك أمثلة كثيرة على التقاء لام (بل) بالهمزة في القرآن الكريم.

- تليها الكاف في كثرة ورودها بعد لام (بل) وذلك نحو قوله تعالى ﴿بل كانوا لا يرجون نشورا﴾ الفرقان ٤٠، وقوله تعالى ﴿بل كانوا يعبدون الجن﴾ سبأ ٤١؛ إذ وردت تسع مرات، وذلك لتباعد المخرج؛ إذ تخرج الكاف من أقصى اللسان من أسفل من ذلك مع القاف نحو قوله تعالى ﴿بل قلوبهم في غمرة﴾ المؤمنون ٦٣... التي وردت أربع مرات إلا أن اللام تختلف في صفاتها عن الكاف فالكاف حرف مهموس وشديد، بينما حرف اللام مجهور ويقع بين الشدة والرخاوة، وذلك مدّعاة للإظهار من جهة، ولكثرة ورود الكاف بعد لام (بل) - إلى

(٣٨) - النشر ٢/٨.

(٣٩) - المقرب لابن عصفور ص٤٠٩

حد ما – من جهة أخرى. إذ مخرج الكاف من أقصى اللسان من أسفل من ذلك وأدنى بينما اللام من طرف اللسان، وهو تباعد واضح، مما يحدث معه تآلف صوتي؛ فكلما تباعد الحرفان مخرجًا وصفة كان ذلك مدعاة لحدوث التآلف بينهما.

- أما العين والياء فقد تقاسمتا المواضع التي وردت فيها تالية للام (بل) في القرآن الكريم وحقهما فيه الإظهار وذلك نحو قوله تعالى ﴿بل يداه مبسوطتان﴾ المائدة ٦٤، وقوله تعالى ﴿بل عباد مكرمون﴾ الأنبياء ٢٦. أما قلة استعمالهما نسبيًا؛ فلأنه على الرغم من التباعد الشديد بينهما وبين اللام في المخرج فبينهما وبين اللام تجانس تام في الصفات فكلها مجهورة وبين الشدة والرخاوة ومنفتحة ومنخفضة، إلا أن هذا التباعد في المخرج وقف حائلاً لهذه الصفات حتى جاز استعمالها ولو على قلة.

- أما الباء والميم فمخرجهما الشفتين بينما اللام مخرجها حافة اللسان....! فليس بينهما وبين اللام اتحاد في المخرج؛ إذ هناك شبه تباعد بين المخرجين.

وقد اتفقت الباء والميم مع اللام في جميع الصفات إلا أنهما شديدان بينما اللام بين الشدة والرخاوة، وهذا التقارب في صفات كثيرة كان سببًا في قلة ورودهما بعد لام (بل)، وقد وردت الميم في أربعة مواضع والباء في موضع واحد ولكن استعمالها دليل هيمنة المخارج على الصفات، وذلك نحو قوله تعالى ﴿بل بدا لهم﴾ الأنعام ٢٨، والميم نحو له تعالى ﴿قُلْ بل ملة إبراهيم حنيفا﴾ البقرة ١٣٥.

والفاء في ذلك مثل الباء إذ تخرج من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا مما يعني قرب أكثر من مخرج اللام، لام (بل) ولكنها تختلف عن اللام في بعض الصفات المهمة فهي حرف مهموس واللام مجهور، والفاء حرف رخو واللام بينهما، مما يجيز لقاءهما ولكنْ على قلة لقرب المخرج؛ ولذا وردت في القرآن مرة واحدة وهو قوله تعالى ﴿بل فعله﴾ الأنبياء ٦٣.

القسم الثاني

دلالـــة (بل) فـــي اللغـــة

تعد (بل) من حروف المعاني التي توجه دلالة الجملة، وتحدد معناها، وهي من حروف العطف التي يعطف بها على ما قبلها لفظًا لا معنى، وذلك هو الأصل، ولا يتم لها معنى إلا بغيرها.

وتختلف دلالة (بل) بحسب ما يسبقها إن كان إيجابًا أو نفيًا أو نهيًا، وتعددت دلالتها بحسب ما يلحقها إن كان مفردًا أو جملة.

كما يحدث لـ (بل) تبادل دلالي مع بعض الحروف، فتأتي (أم) بمعنى (بل)، وكذلك، وقد تأتي (بل) بمعنى (رب) وبمعنى (إن) وبمعنى (هل) وتأتي كحرف استفهام بمعنى (بل).

كما تشترك (هل) مع حروف عطف أخرى في بعض الدلالات مثل (لا ولكنْ) وقد قام البحث بعرض تلك الحروف.

كما تتوجه دلالة (بل) توجهًا جديدًا إذا سبقت بـ (لا) النافية الزائدة.

تأتي (بل) بمعنين:

* الأول: التدارك: وهو ضربان:

<u>أ - إضرابًا عن الأول وإيجابًا للثاني</u>[٤٠]: وهو الذي أشار إليه الراغب بقوله: ضرب يناقض ما بعده ما قبله[٤١] ومنه قوله تعالى: ﴿إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين كلا بل ران على قلوبهم ما كانوا يكسبون﴾ المطففين ١٣، ١٤، أي ليس الأمر كما قالوا: بل جهلوا، فنبه بقوله (بل ران على قلوبهم) على جهلهم[٤٢].

ومثله قوله تعالى ﴿قالوا أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم قال بل فعله كبيرهم هذا، فاسألوهم إن كانوا ينطقون﴾ الأنبياء ٦٣.

<u>ب - وتأتي (بل) تصحيحًا للأول وإبطالاً للثاني</u>[٤٣]: وذلك نحو قوله تعالى ﴿وأما إذا ما ابتلاه فقدر عليه رزقه فيقول ربي أهانن، كلا بل لا تكرمون اليتيم﴾ الفجر ١٦، ١٧ أي ليس إعطاؤهم من الإكرام ولا منعهم من الإهانة، لكنْ جهلوا ذلك لوضعهم المال في غير موضعه[٤٤].

ومثله قوله تعالى ﴿ص والقرآن ذي الذكر بل الذين كفروا في عزة وشقاق﴾ ص ٢،١ فقد دل بقوله (ص والقرآن ذي الذكر) على أن القرآن مقر للتذكر، وأن ليس من امتناع القرآن من الإصغاء إليه، أن ليس موضعًا للذكر، بل لتعززهم ومشاقتهم[٤٥].

(٤٠) - لسان العرب لابن منظور، مادة (بلل).
(٤١) - تاج العروس للزبيدي، مادة (بلل).
(٤٢) - المرجع السابق مادة (بلل).
(٤٣) - السابق مادة (بلل) عن الراغب في المفردات.
(٤٤) - تاج العروس مادة (بلل) عن الراغب في المفردات في مادة (بلل).
(٤٥) - المرجع السابق مادة (بلل) عن الراغب في المفردات في مادة (بلل).

أما الضرب الثاني فهو ما تكون فيه (بل) سببًا للحكم الأول وزائدًا عليه بما بعد (بل)[٤٦] وذلك نحو قوله تعالى ﴿بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر﴾ الأنبياء ٥ فقد نبّه أنهم يقولون: أضغاث أحلام بل افتراه يزيدون على ذلك بأن الذي أتى به مفتري افتراه بأن يزيدوا، فيدعوا أنه كذب.....[٤٧]

وعلى هذا جاء قوله تعالى ﴿لو يعلم الذين كفروا حين لا يكفون عن وجوههم النار لا عن ظهورهم ولا هم ينصرون بل تأتيهم بغتة﴾ الأنبياء ٣٩، ٤٠ أي لو يعلمون ما هو زائد عن الأول، وأعظم منه وهو أن تأتيهم بغتة[٤٨].

وخلاصة القول أن (بل) تأتي بمعنين الأول إضرابًا عن الأول وإيجابًا للثاني كقولك: عندي له دينار لا بل ديناران.

والمعنى الآخر: أنها توجب ما قبلها وتوجب ما بعدها، ويسمى هذا الاستدراك[٤٩]. وهذا النوع هو الذي سماه العلماء الانتقال؛ أي الانتقال من غرض إلى غرض.

فـ(بل) إما أن تنفي ما قبلها وتثبت الحكم لما بعدها، وإما أن تثبت ما قبلها وتنفي الحكم عما بعدها، وإما أن تثبت وتوجب ما قبلها وكذلك ما بعدها، والحالة الثالثة هي التي تمثل الانتقال من غرض إلى غرض وذلك نحو قوله تعالى ﴿فصلي بل تؤثرون الحياة الدنيا﴾ الأعلى ١٥، ١٦.

---

(٤٦) - السابق مادة (بلل) عن الراغب في المفردات في مادة (بلل).
(٤٧) - تاج العروس مادة (بلل).
(٤٨) - المرجع السابق مادة (بلل).
(٤٩) - لسان العرب، مادة (بلل)، وكذلك تاج العروس، مادة (بلل) وهو فيهما عن الفراء.

١ - دلالة (بل) بحسب ما يليها جملة أو مفرداً

تختلف دلالة (بل) بحسب ما بعدها إن كان مفرداً أو جملة وذلك على النحو التالي:

*** أولاً: إن تلاها جملة:**[٥٠]

فإن تلاها جملة فهي على ضربين:

أ - **إما الإبطال:** الذي أشرنا إليه من قبل، وذلك نحو قوله تعالى ﴿وقالوا اتخذ الله ولداً سبحانه بل عباد مكرمون﴾ الأنبياء ٢٦ أي بل هم عباد مكرمون.

ومثله قوله تعالى ﴿أم يقولون به جنة بل جاءهم الحق﴾ المؤمنون ٧٠.

ب - **وإما الانتقال:** من غرض إلى غرض[٥١].... وتكون (بل) لا لتدارك الغلط، بل لمجرد الانتقال من غرض إلى غرض[٥٢]، وقد عدها ابن هشام حرف ابتداء لا عاطفة.

فالإضراب إما أن يكون على جهة الإبطال لما قبله، وإما على جهة الترك من غير إبطال[٥٣].

والثاني هو الذي يحمل معنى الانتقال.

*** ثانياً: إن تلاها مفرد:** فهي عاطفة[٥٤]، وذلك نحو قولك لم يحضر زيد بل علي. فـ(علي) معطوف على (زيد) لفظاً لا معنى، أي إن الإعراب فيه متصل، ولكن لا يجوز العطف المعنوي؛ لأنك تريد أن تثبت الحكم للثاني، وتنفيه عن الأول فإن كانت حروف العطف عشرة وهي (الواو، والفاء، وثم، وحتى، وأم، وإما، وبل، ولا، ولكن) فالسبعة الأولى تقتضي التشريك في الإعراب والمعنى، أي العطف لفظاً ومعنى، والثلاثة تقتضي التشريك في الإعراب (لفظاً) فقط. ثم إن وقع بعدها مفرد فما قبلها إما أن يكون أمراً أو نهياً أو نفياً أو إيجاباً ومن هنا تختلف دلالة (بل) بحسب ما قبلها من تلك الأنماط المشهورة، وهذا مما يوجب إفرادها بالدراسة التالية.

٢ - دلال (بل) بحسب ما يتقدمها من نفي أو إيجاب

إن (بل) توجه إلى دلالات متعددة بحسب ما يتقدمها، سواء أكان أمراً أم نفياً أو نهياً أم إيجاباً، وذلك على النحو التالي:

*** أولاً: إن تقدمها أمر:** فإن تقدمها أمر كقولك: اضرب زيداً بل عمراً، فـ (بل) فيه تجعل ما قبلها كالمسكوت عنه.

---

(٥٠) - مغني اللبيب لابن هشام ١/ ١٢٩، وانظر كذلك الكليات ص٢٣٤، وهو معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، لأبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، تحقيق د/ عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة.

(٥١) - الكليات ص٢٣٤ للكفوي.

(٥٢) - المرجع السابق.

(٥٣) - المقرب لابن عصفور ص٣١٠.

(٥٤) - مغني اللبيب ١/ ١٣٠، وتاج العروس للزبيدي مادة (بلل) والمقرب لابن عصفور ص٢١٠.

* ثانيًا: إن تقدمها نفي أو نهي وهي في ذلك تكون لتقرير ما قبلها على حاله، وجعل ضده لما بعدها، وأجيز أن تكون ناقلة معنى النفي والنهي إلى ما بعدها، فيصح أن يقال: ما زيد قائمًا بل قاعدًا، وما زيد قائم بل قاعد ويختلف المعنى[٥٥].

فالإضراب بعد النفي إلى الإيجاب محمول في ذلك على أن (بل) بمعنى (لكنْ)؛ لأنها كذلك في الأصل[٥٦]. فـ(بل) بعد النفي والنهي تأكيد وتقرير.

*** ثالثًا: العطف بعد الإيجاب:**

ذهب الجوهري ومعظم من نقل عنه إلى أنه يعطف بـ (بل) بعد النفي والإثبات جميعًا، وهو مذهب البصريين[٥٧].

وذهب الكوفيون إلى أنه لا يكون (بل) نسقًا إلا بعد نفي أو ما جرى مجراه[٥٨]. فلا يجيزون أن تقع بعد الإيجاب حتى إنهم إذا وجدوا في القرآن مثل ذلك عدُّوه من باب ترك الشيء وأخذ غيره، وأكثر ما يأتي بعد الإنكار[٥٩]، وذلك نحو قوله تعالى ﴿أم خلقوا السموات والأرض بل لا يوقنون﴾ الطور ٣.

وقد أيد أبوحيان في ارتشاف الضرب رأي الكوفيين في ذلك، فقال: وكون الكوفيين وهم أوسع من البصريين في اتباع كلام شواذ العرب يذهبون إلى أن (بل) لا تجيء في النسق بعد إيجاب دليل على عدم سماعه من العرب أو على قلة سماعه[٦٠] وقد قال ابن هشام: ومنعهم ذلك على سعة روايتهم دليل على قلته[٦١] وفي ذلك نظر، فإذا عدنا إلى قوله: قام زيد بل عمرو، وجدناه إضرابًا عن الأول وإيجابًا للثاني، أي بل قام عمرو، فكأنه نوع مما سماه بعض العلماء تدارك الغلط[٦٢] أو النسيان.

أما القلة التي أشاروا إليها فلا تدل على منع استعماله وتقعيد الغلط أو الخطأ وارد في اللغة؛ إذ نجد ما يعرف ببدل الغلط حتى إننا نجد في باب الاستثناء المنقطع - أحيانًا - يمثل مخرجًا للغلط أو الخطأ.

ويؤيد ذلك ما ورد لدى المالقي من أن (بل) تأتي للإضراب، وفي ذلك توجه لمعنيين:

- إما تركًا له وأخذًا في غيره لمعنى يظهر له.
- وإما لأنه بداء نحو قولك: ضربت زيدًا بل عمرًا، واضرب زيدًا بل عمرًا.
- وإما لغلطه بذكر لفظه وأنت تريد كلامًا في حال تبليغ[٦٣].

---

(٥٥) - تاج العروس مادة (بلل) بتصرف.
(٥٦) - شرح اللمع للعكبري ١/ ٢٥٨، تحقيق الدكتور/ فائز فارس، ط١، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
(٥٧) - ارتشاف الضرب من لسان العرب لأبي حيان ٢/ ٦٤٣، تحقيق وتعليق الدكتور/ مصطفى أحمد النحاس.
(٥٨) - معاني الحروف لأبي الحسن الرماني النحوي ص٩٤.
(٥٩) - المرجع السابق، بتصرف.
(٦٠) - ارتشاف الضرب لأبي حيان ٢/ ٦٤٤.
(٦١) - مغني اللبيب لابن هشام ١/ ١٣١.
(٦٢) - الكليات ص٢٣٤.
(٦٣) - وصف المباني ص١٥٣ للمالقي، تحقيق/ أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

- وقد صح أن المالقي جعل عطف المفرد على المفرد في حال الإثبات حالة قائمة بذاتها فإنه - مع ذلك - أشار إلى ورود الخطأ والغلط كقاعدة في باب العطف بـ (بل).

٣ - العطف بـ (بل) بعد الاستفهام

ذهب النحاة إلى أنه لا يعطف بـ (بل) بعد استفهام فلا يقال: هل جاء زيد بل عمرو، ولا أضربت زيدًا بل عمرو[٦٤].

وأرى أنه يجوز العطف في المثال الأول، وذلك أن الاستفهام معناه النفي، أي ما جاء زيد بل عمرو، وذلك مما هو جائز، بل هو الأصل في استعمال (بل).

وفي الثاني يجوز العطف؛ لأن (بل) فيه بمعنى (أم)، وذلك أيضًا مما قد ورد جوازه في الاستعمال، فقد أتت (أم) بمعنى (بل)، وذلك نحو قوله تعالى ﴿أم يقولون افتراه﴾ أي بل يقولون افتراه. وفي المثال الثاني لا يمكن أن تكون (بل) إلا بمعنى (أم)، أي أضربت زيدًا أم عمرًا؛ لأن معادل همزة الاستفهام لا يتحقق إلا بـ (أم).

(٦٤) - ارتشاف الضرب ٢/ ٦٤٤

* التبادل الدلالي بين (بل) وغيرها من حروف المعاني

١ - (أم) بمعنى (بل):

فقد ورد أن ابن السراج قال: تقول: إن هذا لزيد أم عمرو يا فتى، وذلك أنك نظرت إلى شخص فتوهمته زيداً فانصرفت عن الأول، فقلت: أم عمرو. مستفهمًا بما هو إضراب على معنى (بل) إلا أن معنى ما يقع بعد (بل) يقين، وما يقع بعد (أم) مشكوك فيه(٦٥).

ويجب أن توضع عدة أشياء بعين الحسبان:

١ - يجب أن نظن أن المتكلم يقف وقفة قطع وسكتة خفيفة على (زيد)، في قوله (إن هذا لزيد)؛ لأن كلامه مؤكد بوسيلتي تأكيد.

٢ - ثم لما أدرك أنه عمرو قال: أم عمرو. فقدر محذوفًا بُنِيَ على الأول فقال: أم عمرو يا فتى، فكأنه قال: أزيد أم عمرو يا فتى.

فاستعمل (أم) بمعنى (بل)، والذي يدل على مقصوده من تقرير الحكم لعمرو أنه عدل عن ذكر همزة التسوية ومعدول عمرو وهو زيد، فكأنه يقرر ما بعد أم كما يقرر ما بعد (بل)، غير أنه أراد إثارة ذهن السامع، وتقرير ما بعد (أم). ويؤيد ذلك قول ابن السراج: وذلك أنك تقول: ضربت زيداً ناسيًا أو غالطًا، ثم تذكر فتقول: بل عمرواً. مستدركًا مثبتًا(٦٦).

علما أن هذا الإثبات الذي يشير إليه ابن السراج يتنافى مع معنى الاستفهام المطروح، وذلك ما يؤيد معنى التقرير الكائن في معنى الاستفهام، ويؤيد أيضًا القول بأن (أم) بمعنى (بل).

ثم يقول ابن السراج: فهي تخرج من الغلط إلى الاستئناف، ومن النسيان إلى الذكر.

ويقول: و (أم) معها ظن وإضراب عمّا قبلها فالتقدير: إن هذا لزيد بل أهو عمرو؟؛ لأن (أم) ها هنا تقوم مقام (بل) وهمزة الاستفهام.

ولكنني أرى أن (أم) على حقيقتها من تقدير همزة التسوية قبلها، ومعدول ما بعدها، فالتقدير - كما قلت -: أزيد أم عمرو يا فتى.

ولكن لما حذف الهمزة وزيداً فكأنه يقرر الوجود لـ (عمرو) ومن هنا قيل: إن (أم) بمعنى (بل).

فلا معنى لقوله: إن (أم) تقوم مقام (بل) وهمزة الاستفهام.

وقد قال ابن جنى: إن (أم) إذا كانت منقطعة فإنها تعطف جملة على جملة؛ لأنها تفيد الإضراب عن الأول، والاستفهام عن الثاني(٦٧).

(٦٥) - شرح اللمع ١/٢٥٩.
(٦٦) - المرجع السابق.
(٦٧) - السابق.

والاستفهام هنا ليس حقيقيًا، ولكن حقيقته التقرير والإثبات لما بعده، ويؤيد ذلك قولهم: إن (أم) بمعنى (بل)؛ لأنها إضراب عن الأول.

فقد شبه النحويون (أم) في هذا الوجه بـ (بل)، ولم يريدوا بذلك أن ما بعد (أم) محقق كما يكون ما بعد (بل) محققًا. وإنما أرادوا أن (أم) و (بل) تفيدان الإضراب عما قبلهما، ثم يكون ما ولي (أم) استئناف استفهام، ويكون ما ولي (بل) استئناف يتقدمها، كما أن (بل) تحقيق مستأنف بعد كلام يتقدمها، والدليل على افتراقهما قوله تعالى ﴿أم اتخذ مما يخلق بنات﴾ فهو منقطع عما قبلها، ولن يجوز أن تكون بمعنى (بل)[٦٨].

٢ - <u>(أو) بمعنى (بل) بين الرد والقبول:</u>

وفي ذلك خلاف بين الكوفيين والبصريين، فقد ذهب الكوفيون إلى أن (أو) تكون بمعنى (بل)، وذهب البصريون إلى أنها لا تكون بمعنى (الواو) ولا بمعنى (بل)[٦٩].

واحتج الكوفيون[٧٠] بما ورد في كتاب الله وكلام العرب، وذلك نحو قوله تعالى ﴿وأرسلنا إلى مائة ألف أو يزيدون﴾ فقيل في التفسير: إنها بمعنى (بل)، أي بل يزيدون، وقيل إنها بمعنى (الواو)، أي ويزيدون. وكذلك قوله تعالى ﴿ولا تطع منهم آثمًا أو كفورًا﴾ أي وكفورا.

ومثله قول الشاعر:

بدت مثل قرن الشمس في رونق الضحى
وصورتها أو أنت في العين أملح[٧١]

أراد (بل)، واحتج البصريون بأن الأصل في (أو) أن تكون لأحد الشيئين على الإيهام، بخلاف (الواو)، و (بل)؛ لأن (الواو) معناها الجمع بين الشيئين، و (بل) معناها الإضراب، وكلاهما مخالف لمعنى (أو)، والأصل في كل حرف أن لا يدل على معنى حرف آخر، ثم يقول في متابعته لرأي البصريين: فنحن تمسكنا بالأصل ومن تمسك بالأصل استغنى عن إقامة الدليل[٧٢]، ومن عدل عن الأصل بقي مرتهنًا بإقامة الدليل. ولكنني أذكر أنه قال في تبادل المعنى بين (لكن) و (بل): «قد يستغنى بالحرف عن الحرف في بعض الأحوال إذا كان في معناه[٧٣]» ثم مثل لذلك بقوله: «ألا تراهم استغنوا بـ (إليك) عن (حتاك)، وبمثلك عن (كك)، واستغنوا عن (ودع) بـ (ترك)»[٧٤]. فمثل بما لم يرد فيه استعمال بل وقياس وبخاصة في المثالين الأولين بخلاف المثال الثالث المجمع عليه، ألا يجيز ذلك أن نقبل أن تكون (الواو)

(٦٨) - شرح اللمع ١/ ٢٦٠.
(٦٩) - الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري ٣/ ٤٧٩، ومعه كتاب الانتصاف من الإنصاف لمحي الدين عبدالحميد، دار الفكر.
(٧٠) - المرجع السابق ٣/ ٤٧٩.
(٧١) - الإنصاف ٢/ ٤٧٩.
(٧٢) - المرجع السابق ٢/ ٤٨١.
(٧٣) - السابق ٢/ ٤٨٥.
(٧٤) - الإنصاف ٢/ ٤٨٥.

بمعنى (بل). وقد رد ابن جنى مذهب الفراء وقطرب في أن (أو) بمعنى (الواو)، وذلك فيما أورده تحت عنوان (باب في إقرار الألفاظ على أوضاعها الأول، ما لم يدع داع إلى الترك والتحول)[٧٥]؛ أي إنه يدعو إلى رد الأشياء إلى أصولها ما لم يدع داع لذلك.

ثم يرد على ما احتج به الكوفيون بأن (أو) بمعنى (بل) في قوله تعالى ﴿وأرسلنا إل يمائة ألف أو يزيدون﴾ الصافات ١٤٧ بأن لا حجة لهم وذلك من وجهين:

* أحدهما: أن يكون للتخيير، والمعنى أنهم إذا رآهم الرائي تحير في أن يقدرهم مائة ألف، أو يزيدون على ذلك. والوجه الثاني: أن يكون بمعنى الشك، والمعنى أن الرائي إذا رآهم شك في عدتهم لكثرتهم، أي إن حالهم حال من يشك في عدتهم لكثرتهم، فالشك يرجع إلى الرائي، لا إلى الله سبحانه وتعالى.

ثم يمثل لتلك الفكرة بقوله: كما قال تعالى ﴿فما أصبرهم على النار﴾ البقرة ١٧٥ بصيغة التعجب، والتعجب يرجع إلى المخاطبين، لا إلى الله تعالى، أي حالهم حال من يتعجب منه؛ لأن حقيقة التعجب في حق الحق لا يتحقق؛ لأن التعجب إنما يكون بحدوث علم بعد أن لم يكن؛ ولهذا قيل في معنى التعجب: ما ظهر حكمه وخفي سببه، والحق تعالى عالم بما كان، وبما يكون وبما لا يكون.... وكما أن التعجب يرجع إلى الخلق لا إلى الحق فكذلك ها هنا. انتهى كلام ابن جنى.

وأقول أليس توجيه الآية الأولى إلى الرائي خروج عن الأصل الذي تحدده الصياغة اللفظية للجملة، ويذكرني هذا بما قاله بعض المفسرين في قوله تعالى ﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها﴾ المجادلة ١ بأن (قد) تفيد التوقع؛ ذلك أن المجادلة كانت تتوقع وتنتظر أن يسمع الله شكواها، فنسب هؤلاء العلماء الفعل لتلك المرأة[٧٦]؛ وقد ذهب معظم المفسرين[٧٧] إلى أنها للتحقيق على الأصل القائم من نسبة الفعل إلى الله تعالى ويؤيده التأكيد بـ (قد).

أما قوله تعالى ﴿فما أصبرهم على النار﴾ فقد قيل: يحتمل أن تكون (ما) استفهاماً[٧٨]، وفي تلك الحال يكون غرض الاستفهام التعجب والتوبيخ ويؤيد هذا ما جاء في تفسير النسفي[٧٩] لتلك الآية، وذلك قوله: فأي شيء أصبرهم على عمل النار، وهو استفهام معناه التوبيخ وقد أورد الطبري آراء مختلفة في دلالة ما في الآية وفصل فيها القول[٨٠]. ومما قيل في معنى صرفه إلى المخاطب كتعجب، أي يجب على العباد أن يتعجبوا منه[٨١].

---

(٧٥) - الخصائص لابن جنى ٢/ ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٦٠، ومنه الكلام التالي.
(٧٦) - البرهان للزركشي ٤/ ٣٠٦، همع الهوامع ١/ ٣٧٨.
(٧٧) - رأى ذلك القرطبي وابن كثير في تفسير تلك الآية، وابن هشام في مغنى اللبيب ١/ ٢٩٤.
(٧٨) - مشكل إعراب القرآن لمكي بن أبي طالب القيسي ص٦٢، تحقيق/ ياسين محمد السواس، ط٢، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م، اليمامة دمشق.
(٧٩) - تفسير القرآن الجليل المسمى بمدارك وحقائق التأويل ١/ ١١١، لعبدالله النسفي، دار الكتاب العربي، بيروت.
(٨٠) - جامع البيان ٢/ ١٢٤، ١٢٥، لأبي جعفر محمد بن حرير الطبري ت٣١٠هـ قدم له الشيخ خليل الميس، دار الفكر، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.
(٨١) - شرح الحدود النحوية للفاكهي، ص١٤٥، جمال الدين عبدالله بن أحمد بن علي بن محمد الفاكهي (٨٩٩هـ - ٩٧٢هـ)، تحقيق محمد الطيب الإبراهيم، دار النفائس، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.

ولما عدت إلى شرح اللمع والمحتسب وجدت ابن جنى يقر بأن (أو) قد تأتي بمعنى (بل) فأورد قول جرير يخاطب فيه هشام بن عبدالملك:

ماذا ترى في عيال قد برمت بهم   لم أحص عدتهم إلا بعداد
كانوا ثمانين أو زادوا ثمانية   لولا رجاؤك قد قتلت أولادي

أي بل زادوا، فهذا شاهد على أن (أو) بمنزلة (بل).

وقال ابن هشام: وقال الكوفيون وأبوعلي وأبوالفتح وابن برقان: تأتي (أو) للإضراب مطلقًا[٨٢]، واحتج بقول جرير السابق ذكره.

ثم نأتي إلى ما أورده ابن جنى في المحتسب حيث يعلق على قوله تعالى ﴿أَوَ كلما عاهدوا﴾ وذلك قوله: إن ابن مجاهد روى عن روح عن أبي السمال: أنه قرأ: ﴿أَوْ كلما عهدوا﴾ ساكنة الواو[٨٣]..... فإذا كانت كذلك كانت (أو) هذه حرفًا واحدًا[٨٤]، إلا أن معناهما معنى (بل) للترك والتحول، بمنزلة (أم) المنقطعة، نحو قول العرب: إنها لإبل أم شاء، فكأنه قال: بل أهي شاء؟ فكذلك معنى (أو) ها هنا، حتى كأنه قال: وما يكفر بها إلا الفاسقون بل كلما عاهدوا عهدًا نبذه فريق منهم، ويؤكد ذلك قوله تعالى من بعده ﴿بل أكثرهم لا يؤمنون﴾ فكأنه قال: بل كلما عاهدوا عهدًا، بل أكثرهم لا يؤمنون.

و (أو) هذه التي بمعنى (أم) المنقطعة وكلتاهما بمعنى، (بل) موجودة في الكلام كثيرًا، يقول الرجل لمن يتهدده: والله لأفعلن بك كذا، فيقول له صاحبه: أو يحسن الله رأيك، أَوْ يغير الله ما في نفسك. معناه: بل يحسن الله رأيك، بل يغير الله ما في نفسك.

وإلى نحو هذا ذهب الفراء في قوله ذي الرمة:

بدت مثل قرن الشمس في رونق الضحي   وصورتها أو أنت في العين أملح

قال الفراء: معناه بل أنت في العين أملح، وكذلك قال في قوله تعالى: ﴿وأرسلنا إلى مائة ألف أو يزيدون﴾ معناه بل يزيدون.

ثم يقول ابن جنى معلقًا على قول الفراء: وإن كان مذهبنا نحن في هذا غير هذا، فإن هذا طريق مذهوب فيه على هذا الوجه[٨٥].

فقد لاحظنا أن ابن جنى رد رأي الكوفيين وذلك بأن قال: بأن لا حجة لهم، وقد علل لهذا من وجهين وقد فندنا هذين الوجهين، وحاولنا الرد عليهما.

---

(٨٢) – مغنى اللبيب ١/ ٧٧.

(٨٣) – المحتسب لابن جنى ١/ ٩٩، تحقيق / علي النجدي ناصف، د. عبدالحليم النجار، د. عبدالفتاح إسماعيل شلبي، القاهرة ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

(٨٤) – أي إن (أو) على القراءة بتسكين الواو (أو) كلمة واحدة، وعلى القراءة بفتح الواو (أو) كلمتين، الهمزة وواو العطف [وقد قرأ الجمهور بفتح الواو، ويقرأ بسكونها على أن (أو) بمعنى (بل)؛ لأن واو العطف لا تسكن؛ لأنها مفتوح والمفتوح لا يخفف] [النص من إعراب القراءات الشواذ للعكبري ١/ ١٩٠، وانظر ابن جنى في المحتسب وذهابه إلى أن هذا رأي الكوفيين، المحتسب ١/ ٩٩]

(٨٥) – المحتسب ١/ ٩٩.

٣ - (بل) بمعنى (رب):

قال سيبويه: وربما وضعوا (بل) موضع (رب) كقول الراجز:

بل مهمه قطعت بعد مهمه[٨٦]

يعني: رب مهمة، كما يوضع موضع غير اتساعًا[٨٧].

وقال آخر: بل جوز تيهاء كظهر الجحفت[٨٨].

ومثل أيضًا بقوله تعالى ﴿ص والقرآن ذي الذكر، بل الذين كفروا في عزة وشقاق﴾. وقد أشار بعضهم إلى أن (بل) ههنا بمعنى (إن) فلذلك صار القسم[٨٩].

وقد رد ابن الأنباري أن تكون (بل) بمعنى (رب)، أي إنها تنوب عن (رب)، وذهب إل أن الجر بعدها بإضمار (رب)[٩٠]... وقال أيضًا: والذي اعتمد في الدليل إلى أن هذه الأحرف التي هي (الواو، والفاء، وبل) ليست نائبة عن (رب) ولا عوضًا عنها أنه يحسن ظهورها معها، فيقال: ورب بلد، وبل رب، وفرب جور، ولو كانت عوضًا عنها لما جاز ظهورها معها؛ لأنه لا يجوز أن يجمعَ بين العوضَ والمعوض[٩١].

وفي ذلك أقول:

* أولاً: إن كثيرًا من العلماء أقر بأن (بل) ههنا بمعنى (رب).

* ثانيًا: إن عدم التقدير أولى من التقدير، وتبادل المعاني من الأشياء المألوفة المستحسنة، إضافة إلى أن هناك أشياء جامعة بينهما أولها الدخول على الجملة الاسمية والاستئناف بها، وإقرار ما بعدها.

فلـ (بل) ثلاثة أوجه: إما أن تكون (بل) بمعنى (رب) وتعمل عملها، وإما أن تكون (بل) حرف عطف مهمل، والعمل لـ (رب) المحذوفة، وإما أن تكون (بل) نائبة عن (رب) أو عوض عنها.

وقد قيل: «إن الأغلب في ذلك أنه يجوز حذف (رب) لفظًا مع إبقاء عملها ومعناها كما كانت، وهذا الحذف قياس بعد (الواو) و (الفاء) و (بل)، ولكنه بعد الأول أكثر، وبعد الثاني كثير، وبعد الثالث قليل بالنسبة للحرفين الآخرين»[٩٢].

وإلى الوجه الثالث ذهب ابن مالك في ألفيته فقال:

وحذفت رب فجرت بعد بل ... والفاء وبعد الواو شاع ذا العمل

وذهب سيبويه إلى أن الجر بكلمة (رب)، أما الواو والفاء وبل فحروف عطف مهملة هنا

---

(٨٦) - لسان العرب وتاج العروس مادة (بلل).

(٨٧) - المرجعين السابقين.

(٨٨) - وفي اللسان نسب البيت لسؤر الذئب، وعجزه: يمس وحوشها قد جئفت.

(٨٩) - لسان العرب وتاج العروس مادة (بلل).

(٩٠) - الإنصاف ١/ ٣٧٩، ومذهب البصريين أن واو (رب) لا تعمل، وإنما تعمل (رب) مقدرة، وعليه رد ابن الأنباري عمل (الواو وبل والفاء) عمل (رب) وانظر كذلك الإنصاف ١/ ٣٧٦.

(٩١) - المرجع السابق ١/ ٣٨١.

(٩٢) - النحو الوافي لعباس حسن ٢/ ٥٢٨، الطبعة السابعة دار المعارف.

لا تعمل شيئًا[93].

غير أن هناك كثيرًا[94] من النحاة يرون أن العمل للحرف النائب وليس للمحذوف ولهذا الرأي ما يبرره؛ ذلك أن (رب) وإن كانت عاملة فهي حرف، والحرف - كما هو شائع - ضعيف العمل، فما بالنا بحرف محذوف، فلم لا يعمل النائب الظاهر، وهو أولى من العامل المقدر، فالظاهر أقوى من المحذوف، أو المقدر في العمل.

فليس غريبًا أن نجد بعض المعربين لأمثلة ورد فيها المعمول بعد (بل والفاء والواو) مجرورًا أن يسموها (واو رب) و (فاء رب) و (بل رب)[95].

حتى في القسم يقولون: (واللّه) إن الواو حرف جر وقسم، ووجه ذلك أنها بمعنى الباء الجارة، أي إن المعنى (باللّه) فلم يقل أحدهم إن الجر بالباء المقدرة بعد الواو؛ لأن الباء حرف، والحرف ضعيف في ظهوره فكيف به مقدرًا.

٤ - <u>(بل) بمعنى (إن):</u> وذلك فيما أشار إليه الأخفش[96] عند عرض قوله تعالى ﴿ص والقرآن ذي الذكر بل الذين كفروا في عزة وشقاق﴾ ص ١، ٢ فقال إن (بل) ههنا بمعنى إن، وقد أشرنا إلى ذلك من قبل.

٥ - <u>(بل) حرف استئناف:</u> فربما استعملت العرب (بل)[97] في قطع الكلام واستئناف آخر، فينشد الرجل منهم قول العجاج:

بل* ما هاج أحزانًا وشحوا قد شجا   من طلل كالا تحمي أنهجا[98]

وقد أشار الزبيدي إلى أن (بل) ليست من المشطور، ولا يعد في وزنه، ولكن جعلت علامة لانقطاع ما قبله[99].

٦ - <u>(بل) بمعنى (هل):</u> وقد تكون (بل) بمعنى (هل)[100]، وذلك نحو قوله تعالى ﴿بل ادارك علمهم في الآخرة﴾. والفرق بينهما وبين (هل) «أن (هل) لها الصدارة، وذلك حكم الاستفهام، في حين (بل) لا تصلح أن يصدر بها الكلام، ولهذا قدر في قوله ﴿بل فعله كبيرهم﴾ ما فعلته بل فعله»[101].

وقد يقال كيف صرفت بل للاستئناف وتقول هنا إنها لا تصلح أن يصدر بها الكلام؟ أقول

(٩٣) - المفصل للزمخشري ٢/ ١١٧.
(٩٤) - الأزهية في علم الحروف للهروي ص٢٣٨، وقد ذهب الهروي إلى أن (بل) تكون بمعنى (رب) فتخفض ما بعدها، كقولك: بل بلد دخلته، تريد رب بلد دخلته، وذلك نحو قول أبي النجم: بل منهلٍ ناء من الغياض أي رب منهل.
(٩٥) - التمثيل من النحو الوافي ٢/ ٥٢٨.
(٩٦) - تاج العروس مادة (بلل)، وكذلك الكليات ص٢٣٥..
(٩٧) - تاج العروس ولسان العرب مادة (بلل).
(٩٨) - لسان العرب مادة (بلل)، وانظر تخريج البيت فيه.
(٩٩) - تاج العروس، مادة (بلل).
(١٠٠) - الكليات ص٢٣٥.
(١٠١) - المرجع السابق.

إن القول بأنها للاستئناف، هو ذلك الاستئناف اللفظي، أما القول بأنها لا يصدر بها الكلام فذلك ارتباط دلالي معنوي، وذلك مما هو جائز فهي منقطعة عما قبلها لفظًا لا معنى.

٧ - الدلالة بين (لا) و (بل) و (لكن): إن (لا) و (بل) و (لكن) أخوات في أن المعطوف بها مخالف للمعطوف عليه، فـ (لا) تنفي ما وجب للأول كقولك: جاءني زيد لا عمرو، و (بل) للإضراب عن الأول منفيًا، وموجبًا كقولك: جاءني زيد بل عمرو، وما جاءني بكر بل خالد، و (لكن) إذا عطف بها مفرد على مثله، كانت للإستدراك بعد النفي خاصة[١٠٢].

وذهب الكوفيون إلى أن (بل) يجوز العطف بها بعد النفي والإيجاب، وكذلك (لكن) وذلك لاشتركهما في المعنى، ومثلوا ذلك بأنك تقول: ما جاءني زيد ولكنْ عمرُو؛ فثبت المجيء للثاني دون الأول، كما لو قلت: ما جاءني زيد بل عمرو، فثبت المجيء للثاني دون الأول، فإذا كانا؛ أي (بل) و (لكن) في معنى واحد، وقد اشتركا في العطف بهما في النفي، فكذلك في الإيجاب[١٠٣].

وقد ذهب البصريون إلى أنه لا يجوز العطف بـ (لكنْ) بعد الإيجاب؛ والسبب لديهم في ذلك أن العطف بها في الإيجاب إنما يكون في الغلط والنسيان ولا حاجة إليها؛ لأنه قد استغنى عنها بـ (بل) في الإيجاب؛ لأنه لا حاجة إلى تكثير الحروف الموجبة للغلط[١٠٤].

فـ «(بل) تشارك (لكن) في أنه يعطف بها بعد النفي والنهي، فتكون كـ (لكن) في حكم ما قبلها، وتثبت نقيضه لما بعده»[١٠٥].

وبل كلكن بعد مصحوبيها   كلم أكن في مربع بل تيها[١٠٦]

و «تخالف (بل) (لكنْ) في أن (بل) لا يحسن دخول الواو عليها، فلا يقال: وبل، و (لكنْ) يحسن دخول الواو عليها وذلك نحو قوله تعالى ﴿ولكن الشياطين كفروا﴾ البقرة ١٠٢ في قراءة من قرأ بالتخفيف[١٠٧]، وكذلك قوله ﴿ولكن البر﴾ البقرة ١٧٧، ١٨٩ وذلك لا يوجد في (بل)....»[١٠٨] وبقي أن نشير إلى «أن (بل) و (لا) و (لكنْ) من الحروف التي تقتضي التشريك في الإعراب فقط دون المعنى»[١٠٩]. وذلك ما يسمى في علم الوقف والابتداء انقطع لفظه واتصل معناه.

---

(١٠٢) - المفصل للزمخشري ص٣٩١.

(١٠٣) - الإنصاف في مسائل الخلاف ٢/ ٤٨٤.

(١٠٤) - المرجع السابق ٢/ ٤٨٧.

(١٠٥) - شرح ابن عقيل.

(١٠٦) - المرجع السابق.

(١٠٧) - قرأ ابن عامر وحمزة والكسائي وخلف بتخفيف النون من (ولكنْ) ورفع الاسم بعدها، وكذلك قرأ نافع وابن عامر (ولكن البر من آمن) البقرة آية ١٧٧، و (لكن البر من اتقى) البقرة آية ١٨٩، وكذلك قرأ حمزة والكسائي وخلف (ولكن الناس أنفسهم يظلمون) يونسَ آية ٤٤، وقرأ الباقون بالتشديد والنصب في الستة [النشر لابن الجزري ٢/ ٢١٩، وانظر تفصيل ذلك أيضًا - في (إتحاف فضلا البشر لابن البناء ص١٨٩)].

(١٠٨) - الإنصاف ٢/ ٤٨٨.

(١٠٩) - متممة الأجرومية في علم العربية الرعيني ص٩٩.

٨ - الدلالة في استعمال (لا) النافية الزائدة قبل (بل): تزاد (لا) النافية على نمطين:

* أ - أن تسبق بإثبات، وذلك نحو قول الشاعر:

وجهك البدر لا بل لا شمس لو لم يقض للشمس كسفة أو أفول[١١٠]

فـ (لا) نافية زائدة «لتأكيد الإضراب[١١١]» بعد الإيجاب، وظني أنه يحسن الوقف على (البدر)، والابتداء بـ (لا)، ثم يجب الوقف على (لا)، والابتداء بـ (بل)، فيكون على النحو التالي:

وجهك البدر. لا. بل الشمس

علمًا بأن الوقف فيه سكتة خفيفة لا تطول طولَ القطع التام أو الوقف التام.

* ب - أن تسبق بنفي: وفيه خلاف؛ إذ منع ابن درستويه زياتها بعد النفي[١١٢]، وورد عن ابن هشام قوله: إن ذلك ليس بشيء.واستشهد[١١٣] بقول الشاعر:

وما هجرتك لا بل زادني شغفًا هجر وبعد تراخى لا إلى أجل[١١٤]

فهي لتأكيد تقرير ما قبلها[١١٥]، أو بمعنى آخر فهي بعد النفي زائدة لتأكيد بقاء النفي والنهي[١١٦]. وهي في ذلك إضراب عن الأول وإيجاب للثاني[١١٧] كقولك: عندي له دينار. لا. بل ديناران.

---

(١١٠) - مغنى اللبيب لابن هشام ١/ ١٣١.

(١١١) - المرجع السابق، وانظر كذلك الكليات ص٢٣٥، وانظر كذلك ارتشاف الضرب لأبي حيان ٢/ ٦٤٤.

(١١٢) - مغنى اللبيب ١/ ١٣١.

(١١٣) - المرجع السابق.

(١١٤) - السابق، وانظر كذلك تاج العروس مادة (بلل).

(١١٥) - تاج العروس مادة (بلل).

(١١٦) - ارتشاف الضرب لأبي حيان ٢/ ٦٤٤، وانظر كذلك المقرب لابن عصفور ص٣١٠.

(١١٧) - لسان العرب مادة (بلل) بتصرف، وانظر تاج العروس مادة (بلل) وهو فيه عن الفراء.

الخاتمـــة

وهكذا تبين من تلك الدراسة تعدد الجوانب الصوتية والدلالية لاستعمال (بل) في اللغة، وتبين أن إبدال لام (بل) نونًا يعد لغة مسموعة عن العرب.

وتبين أن نقصان (بل) وتمامه مسألة تتعلق بالسماع والقياس، وتبين من دراسة الأحكام الصوتية للام (بل) من الأمور التي اهتم بها اللغويون، بحثًا منهم عن الخفة، وبخاصة عند اجتماع الأمثال؛ إذ استثقلت العرب اجتماع الأمثال فأدغمته في مثله بشروط، وقد حدث إدغام للام (بل) مع بعض الحروف، وإن اختلفت درجة الجودة في بعضها عن بعض؛ وكان من أهم أسباب هذا الإدغام إما تقارب المخارج من جهة وإما في بعض الصفات من جهة أخرى.

وأما جواز الإظهار مع بعض تلك الحروف فيعود إلى التباين في المخارج أو الصفات، وقد علل البحث للإدغام في مواضعه والإظهار أيضًا.

وقد حركت لام (بل) إذا التقت ساكنًا وامتنع إدغامها؛ لوجود مدغم مشدد بعدها، يمتنع معه الإدغام.

وقد بين البحث أن هناك كثرة لحروف الحلق التي تلي لام (بل)؛ ذلك أن هذه الحروف وبخاصة الهمزة والهاء والعين مما لا تدغم في غيرها، ولا يدغم فيها، فحقها وما بعدها الإظهار.

أما دلالة (بل) فقد تبين أنها تأتي في ضربين إضرابًا عن الأول وإيجابًا للثاني، وتصحيحًا للأول، وإبطالاً للثاني، وظهر أن دلالة (بل) تختلف بحسب ما يليها مفردًا أو جملة، وبحسب ما يتقدمها من نفي أو إيجاب.

وتبين أنه يحدث تبادل دلالي بين (بل) وبعض حروف المعاني الأخرى، وتبين أن هذه الدلالات تتحدد بسياق الجملة، وبالتأويلات التي يحتملها النص.

وبعد فأتمنى أن يتقبل الله هذا العمل وأن يكون بمثابة باب للباحثين حتى يقوموا بدراسة حروف المعاني دراسة صوتية إضافة إلى دراسته دراسة دلالية وبخاصة ما كان منها مثار خلاف بين العلماء، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

مصادر البحث ومراجعه

١ - إتحاف فضلا البشر في القراءات الأربعة عشر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبدالغني الدمياطي الشهير بابن البناء ت ١١١٧هـ، وضع حواشيه الشيخ أنس مهرة دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
٢ - ارتشاف الضرب من لسان العرب لأبي حيان، تحقيق وتعليق الدكتور/ مصطفى أحمد النحاس.
٣ - الأزهية في علم الحروف للهروي.
٤ - الأشباه والنظائر في النحو، للشيخ جلال الدين السيوطي (ت ٩١١)، دار الكتب العلمية - بيروت.
٥ - إعراب القراءات الشواذ، لأبي البقاء العكبري (ت ٦١٦هـ)، دراسة وتحقيق/ محمد السيد أحمد عزوز، عالم الكتب بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.
٦ - الإنصاف في مسائل الخلاف، كمال الدين أبي البركات عبدالرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري (٥١٣هـ - ٥٧٧هـ) ومعه كتاب الانتصاف من الإنصاف، لمحمد محي الدين عبدالحميد، دار الفكر.
٧ - البرهان في علوم القرآن، لبدر الدين محمد بن عبدالله الشافعي الزركشي (٧٤٥هـ - ٧٩٤هـ) تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
٨ - تاج العروس في جواهر القاموس، محب الدين أبوالفيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي، نزيل مصر، المطبعة الوهبية.
٩ - تفسير القرآن الجليل المسمى بمدارك وحقائق التأويل، لعبدالله النسفي، دار الكتاب العربي، بيروت،.
١٠ - التيسير في القراءات السبع، لأبي عمرو عثمان بن سعيد الداني (ت ٤٤٤هـ) عني بتصحيحه/ أوتوير تزل، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
١١ - جامع البيان عن تأويل آي القرآن، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (ت ٣١٠هـ)، قدم له الشيخ/ خليل الميس، ضبط وتوثيق وتخريج/ صدفي جميل العطار، دار الفكر بيروت، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
١٢ - الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد النجار، المكتبة العلمية.
١٣ - رصف المباني في شرح حروف المعاني، لأحمد بن عبدالنور المالقي (ت ٧٠٢هـ)، تحقيق/ أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.
١٤ - سر صناعة الإعراب، لابن جني، تحقيق د/ حسن هنداوي دار القلم دمشق، الطبعة الثانية ١٤١٣هـ ١٩٨٣م.

١٥ - شرح الحدود النحوية، لجمال الدين عبدالله بن أحمد بن علي بن محمد الفاكهي (٨٩٩ - ٩٧٢هـ)، تحقيق/ د. محمد الطيب الإبراهيم، دار النفائس، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.

١٦ - شرح اللمع، صنفه الإمام أبوالقاسم عبدالواحد بن علي الأسدي المعروف بابن برهان العكبري (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق/ د. فائز فارس، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب بالكويت.

١٧ - الكليات وهو معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، لأبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، تحقيق/ د. عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة.

١٨ - لسان العرب لابن منظور ـ دار المعارف

١٩ - متممة الاجرومية في علم العربية للرعييني.

٢٠ - المحتسب في تبيين وجوه شواد القراءات والإيضاح عنها، لأبي الفتح بن جني، تحقيق/ علي النجدي ناصف وعبدالحليم النجار، ود. عبدالفتاح شلبي، القاهرة ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية مصر

٢١ - مشكل إعراب القرآن، لمكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق ياسين محمد السواس، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م، اليمامة، دمشق

٢٢ - معاني الحروف، لأبي الحسن الرماني النحوي

٢٣ - مغني اللبيب عن كتب الإعاريب، لابن هشام الأنصاري (٧٦١هـ) تحقيق/ محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية بيروت، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

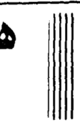
٢٤ - المفصل، للزمخشري، قدم له ووضع هوامشه الدكتور/ إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م

٢٥ المقتبس من اللهجات العربية، لمحمد سالم محيسن، المكتبة الأزهرية الطبعة الأولى، ١٣٨٩هـ - ١٩٧٨م

٢٦ - المقرب ومعه مثل المقرب، لأبي الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي بن عصفور الحضرمي الأشبيلي (٥٩٧ - ٩٩٦هـ)، تحقيق عادل أحمد عبدالموجود، علي محمد معوض، بيروت، دار الكتب العلمية

٢٧ - النحو الوافي، لعباس حسن، الطبعة السابعة، دار المعارف

٢٨ - النشر في القراءات العشر، لابن الجزري محمد بن محمد الدمشقي (ت ٨٣٣هـ)، دار الكتاب العربي



هلهلة الشعر العربى القديم
جزالة أو ركاكة

د . محمد جمال صقر*

مقدمة : هلهلة الشعر

[١] عدى (مهلهل) بن ربيعة التغلبى أخو كليب وائل، شاعر جاهلى قديم، عاش آخر القرن الميلادى الخامس وأول السادس (١)، وذكره بأولية الشعراء، لبيد بن ربيعة، وحارثة بن بدر الغدانى - وهما مخضرمان - وسراقة البارقى، والفرزدق وهما إسلاميان - من الشعراء، وذكره بأولية المقصدين ابن سلام الجمحى، وابن قتيبة، وثعلب، وأبو حاتم الرازى، والأصفهانى، وأبو هلال العسكرى، وابن رشيق القيروانى، والقلقشندى، وأبو على القالى، من العلماء، وخالفهم امرؤ القيس بن حجر الكندى - وهو ابن أخت مهلهل - من الشعراء، ومحمد بن إسحاق، ومصعب الزبيرى، وأبو حاتم السجستانى، وأبو زيد القرشى، والآمدى، وأبو أحمد العسكرى، والمرزبانى، وأبو عبيد البكرى، والميدانى، وابن سعيد الأندلسى، وأبو عبد الله الشبلى، وأبو بكر الحنبلى، والسيوطى، من العلماء(٢).

بتلك الأولية تفاخرت العرب، فزعمتها لشعرائها القدماء، قبائل منها مختلفة؛ فلا عجب أن يختلف فى مهلهل أخذًا عنهم العلماء والشعراء!

[٢] ولكن «هناك ما يشبه الإجماع على أن الشعراء الأوائل جيلان: الجيل الأول يتقدم الثانى. ولكن ممثليه لا يعدون، فى عرف بعض العلماء، شعراء لأنهم لم يقولوا الشعر بعد الشعر. ومنهم: خزيمة بن نهد، ودويد بن زيد، وأعصر بن سعد بن قيس عيلان ... إلخ. أما الجيل الثانى فهو الذى قصّد القصيد، وأبرز ممثليه. مهلهل، وزهير بن جناب، وعبيد بن الأبرص، وأبو قلابة الهذلى، وسعد بن مالك والفند الزمانى .. إلخ وهؤلاء متقاربون فى أزمانهم، لعل أقدمهم لا يسبق الهجرة النبوية الشريفة بمئة وخمسين سنة، أو مئتى سنة فى أبعد تقدير»(٣).

ولم يكن تقصيد القصيد المجمع عليه فيما سبق، لمهلهل وجيله، إلا هذه الثلاثة جميعا معا. النظم مما يلائم غناء الركبان من العروض، والإطالة، والإكثار - قياسا إلى حال من قبلهم(٤).

[٣] ولكن من العلماء من نسب عديا إلى هلهلة الشعر رادًا إليها لقبه - قادحًا .

---

* مدرس النحو والصرف بكلية دار العلوم. جامعة القاهرة والمعار حاليا إلى كلية الآداب والعلوم الاجتماعية. بجامعة السلطان قابوس . عمان.

" فإنما سُمّي مُهَلهِلاً لأنه كان يُهَلهِلُ الشِّعْرَ أي يُرَقِّقُهُ ولا يُحْكِمُهُ " ، كما قال الأصمعي الجليل ، وذكره ابنُ دريد العالم لشاعرُ (٥) ، و" لِهَلهَلَةِ شعْرِه كهَلهَلَةِ الثَّوبِ ، وَهُوَ اضطِرابُهُ وَاختِلافُهُ " ، كما قال ابن سلام الجليل (٦) ، ثم نقل المرزباني كلامه (٧) ، و" لِرَداءَةِ شِعْرِه " ، كما روى ابن منظور (٨) .

- أو مادحًا :

فإنما " سُمّيَ مُهَلهِلاً ، لأَنَّهُ أَوّلُ مَنْ رَقَّقَ الشِّعْرَ ، وَتَجَنَّبَ الْكَلامَ الْغَرِيبَ الْوَحْشيَّ " ، كما قال ابنُ الأعرابي الجليل ، وذكره المرزباني (٩) ، و " لأَنَّهُ هَلْهَلَ الشِّعْرَ ، أَيْ أَرَقَّهُ . وَكانَ فيه خُنْثٌ " ، كما قال ابن قتيبة الجليل (١٠) ، ثم نقل القالي ثم البغدادي كلامه (١١) ، و " لطيب شِعْرِه ، وَرِقَّتِه ، وَكانَ أَحَدَ مَنْ غَنّى مِنَ الْعَرَبِ في شِعْرِه . . . وَكانَ فيه خُنْثٌ وَلِينٌ ، وَكانَ كَثيرَ الْمُحادَثَةِ لِلنِّساءِ ، فَكانَ كُلَيبٌ يُسَمّيه (زيرَ النِّساءِ) " ، كما قال الأصفهاني (١٢) !

[٤] ولقد انقسمت بينهم كلمات القدح والمدح على النحو العادل التالي في الجدول :

هَلهَلَة المَدحِ	هَلهَلَة القَدحِ
التَّرقيقُ وَاطِّراحُ الغَريبِ الوَحْشيِّ	التَّرقيقُ وَاطِّراحُ الإِحْكام
الإِرْقاقُ	إيقاعُ الاضطراب وَالاختلاف
الإِطابَةُ وَالإِرْقاقُ	الإِرْداءُ

ليس العطف الوارد في خلال ذلك للمغايرة ، بل للتفصيل ؛ فليس اطراح الإحكام عند القادح ، ولا اطراح الغريب الوحشي عند المادح ، إلا الترقيق ، ولولا ذلك ما استقام بالكلمة نفسها القدحُ والمدحُ جميعا معا .

وليس معنى زيادة إفعال " الإرقاق " ، غير التعدية التي في زيادة تفعيل " الترقيق " ، قال ابن منظور : " أَرَقَّ الشَّيْءَ ورَقَّقَهُ جعله رَقيقًا " (١٣) ، بل التعدية التي في باب " فَعَّلَ " ، محمولة على التي في باب " أَفْعَلَ " (١٤) - ومن ثم يوشك " إيقاع الاضطراب والاختلاف " في القدح ، ألا يجد في المدح ما يقابله ، إلا أن نستفيد من شفع الإرقاق بحديث الخنث الذي كان في عدي ، عند ابن قتيبة والأصفهاني كليهما قال ابن منظور خنث الرجل خنثًا فهو خنثٌ ، وتخنّث وانخنث تثنى وتكسر

.وخنثَ الشيء فتخنَّث أي عطفَه فتعطف . والمخنَّثُ من ذلك للينه وتكسُّره . وهو الانخناث . والاسم الخُنْث . . وتخنث في كلامه " (١٥)

ربما كان الإرقاق المقابل لإيقاع الاضطراب والاختلاف ، بمطا من ذلك التخنيث ، خرج به كلام عدي متثنيا متكسرا لينا على مثل كلام النساء من طول معاشرتهن ؛ فتعلق به بعض من يتعلق بهن ، كما تعلق ببعض شعر النابغة وابن قيس الرقيات !

وبفضل تأملٍ تبدو كلماتُ العلماء المتقابلة ، متنامية معاً يؤدي بعضها إلى بعض ؛ فاطراح الإحكام يوقع في الشعر الاضطراب والاختلاف ؛ فيُردُّ – واطراح الغريب الوحشي يرق الشعر ويخنثه – إمّا قبلنا – فيطيب

[٥] أترى بقيتْ في أولئك العلماء أثارةٌ من ذلك التفاخر القديم ؛ فقدح فيه بالهلهلة خصومُه ؛ فمدحه بها هي نفسها أصحابه ، على طريقة من المناظرة عربية قديمة معروفة ، يفخر فيها الفاخر بخصلة ، فيثبتها خصمُه ثم يُوهِمُ فهمه لها ، على مثل ما روى المرزباني من تقديم صاحب جرير له على الفرزدق ، بنجاته مما سقط فيه الفرزدق من التعقيد ، وتوهيم صاحب الفرزدق له بقوله : "أنت ، يا أخي ، لا تعقل ؛ سَقَطُ الفرزدق شيءٌ يمتحن الرجالُ فيه عقولها حتى يستخرجوه ، وسَقَطُ جريرٍ عيٌّ " (١٦)– فأخّر مهلهلاً خصمه ، بهلهلته للشعر ، فأثبتها صاحبه ، ثم وَهَّم فهمه لها ؟

ولقد يساعد كلا منهما أصلُ الهلهلة في اللغة ؛ فهذا ابن منظور يقول : " هَلْهَلَ النساجُ الثوبَ ، إذا أرقَّ نسجه وخفّفه . والهَلْهَلَةُ سُخْفُ النَّسْج . . . وثوبٌ هَلْهَلٌ رديءُ النَّسْج ، وفيه من اللُّغات جميعُ ما تقدّم في الرَّقيق ؛ قال النابغة :

أتاك بقول هَلْهَلِ النَّسْج كاذبٍ ولم يأتِ بالحقّ الذي هُو ناصعُ

. . . والمهلهلة من الدُّروع أردؤها نسجًا　　– قال بعضهم – : هي الحسنة النَّسْج ليستْ بصفيقة " (١٧) : فهلهلة أي نسج إرْقاق تخفيف – وقد عهدناه في الأثواب الفاخرة – أو إرْقاق تسْخيف ، وقد عهدناه في الأثواب البالية .

فتكون هلهلةُ مهلهل للشعر عند خصمه ، إرقاق تسخيف ، وعند صاحبه إرقاق تخفيف ، دلالةٌ بدلالة . والباديُ أظلم . مخاجّةٌ لا طائل وراءها ، ولا سيما ألّا بيان لأي من الدلالتين

ألم ترى فرّق بين القادح والمادح شعرَه وأكثره منحول إليه محمول عليه . كما قال الأصمعي (١٨) ، فقدح فيه من لم يميّز شعره من شعر غيره ومدحه من ميزه ؟

ولكن أبا حاتم سأل الأصمعيَّ عن مهلهل مرةً ، فأجابه : " ليس بفَحْلٍ ، ولو قال مثل قوله :

أَلَيْلَتَنا بذي حُسُمٍ أنيري ،

خمسَ قصائد ، لكان أفحلهم " (١٩) ؛ فدل على أنه ممن ميز شعره من شعر غيره ، وقد مَرَّ أنه من القادحين !

أم تُرى هذه آثار أَوَّلِيَّةِ التَّقْصيدِ المُسَلَّمَةِ لمهلهل كما سبق : وُجوهٌ طبيعيةٌ من الضَّعْفِ ومن القُوَّةِ جميعًا معًا ، غَلَبَ عليها لدى القادح الضعفُ ، ولدى المادح القوةُ ؟

ولكن أين بيان ذلك ؟

كل أولئك وجوه من الظن لن تستوِلي على اليقين حتى يدركها البحث بسَبْرِ أَمْرِ الهَلْهَلَةِ ، ثم فَرْقِ ما بين شعر مُهَلْهِلٍ وشعر غيره المحمول عليه المتحول إليه ، ثم فَرْقِ ما بين شعره وشعر من قبله وشعر من بعده .

الهَلْهَلَة جَزالَةٌ أَوْ رَكَاكَةٌ

[٦] اختارَ أبو تمّامٍ لمهلهلٍ في " باب المَراثي " من " ديوان الحَماسة " ، قولَه في أخيه :

" نُبِّئْتُ أنّ النارَ بَعْدكَ أوقدتْ واستَبَّ بَعْدكَ يا كُلَيْبُ المَجْلِسُ

وتَكلّموا في أمرِ كُلِّ عَظيمَةٍ لَوْ كُنْتَ شاهِدَهُمْ بِها لَمْ يَنْبسوا

وإذا تَشاءُ رأَيْتَ وَجْهًا واضِحًا وَذِراعَ باكِيَةٍ عَلَيْها بُرْنُسُ

تَبْكي عَلَيْكَ وَلَسْتَ لائِمَ حُرَّةٍ تأسى عَلَيْكَ بِعَبْرَةٍ وتَنَفُّسُ " (٢٠) .

وهي قطعة باقية من قصيدة غير التي أَكْبَرَها الأصمعي فيما سبق ، آثَرَها أبو تمام ، واقتصر عليها طلال حرب (٢١) ، وعَثَرَ لا أطولَ القوّال ، بزيادة هذين البيتين بعد الثاني ، في " مَجالسِ ثَعْلَب " :

" أَبَني رَبيعَةَ مَنْ يَقومُ مَقامَهُ أَمْ مَنْ يَرُدُّ عَلى الضَّريكِ وَيَحْبِسُ

وَتَلَهُّفَ الصُّعْلوكِ بَعْدكَ أُمَّهُ لَمّا استَعالَ وَقالَ أَنّى المَجْلِسُ " (٢٢) .

وما ديوانُ الحماسةِ إلا مختاراتُ أبي تمام من الشعر العربي القديم ، التي انتدَبَ أبو علي المرزوقيُّ إلى شرحها ، فاقتضَتْه أن يُنبه ن بشرحها له ، على العمود الذي به نَهَضَ ذلك الشعرُ من سائر الكلام واختيرت تلك المختاراتُ من سائر القصائد ، كالعمود الذي به تنهض الخيمة من سائر الأرض وتُؤْثَرُ من سائر المنازل ؛ فكانت " جَزَالَةُ اللَّفْظ " شطرَ الباب الثاني من سبعة أبواب هي ذلك العمود (٢٣) .

ولم يختصَّ المرزوقيُّ بذكر " جَزَالَةِ اللَّفْظِ " ؛ فقد ذكرها قبله الجاحظ (٢٤) ، وثعلب (٢٥) ، و الأصفهاني (٢٦) ، والآمدي (٢٧) ، والمعتزلي (٢٨) ، والعسكري (٢٩) ، وغيرهم ، ولكنه اختصّ بإيرادها على النحو السابق ، في أبواب عمود الشعر العربي القديم .

[٧] والإجْزالُ في لغتنا عَكْسُ الإرْكاكِ (٣٠) الذي هو" إرقاقُ السخيف " الذي هو أحد دَلالَتَي " الهَلْهَلَة "كما سبق : " رَكَّ الشيء أيْ رَقَّ وضَعُفَ ، ومنه قولهم : اقطعْهُ من حيثُ رَكَّ ، والعامة تقول : من حيث رَقَّ ، وثوبٌ رَكيكُ النَّسْج " (٣١) ولولا أزالة " رَقَّ " من " رَكَّ " وزنًا ومَعْنًى ، والقاف من الكاف ، مخرجًا وصفة ، ما التبس الفعلان ، وهو ما يوحي بأن المعنى فيهما من

جنس واحد ؛ فمن ثم يكون الإجزال هو" إرقاقَ التخفيف " الذي هو دَلالةُ الهلهلة الأخرى ، لا " الإغلاظَ " الذي هو عكسُ " الإرْقاقِ " ؛ إذ هذا من القَدْح ، وذاك من المَدْح ، وقديما قال الجاحظ فَفَصَل :" منَ الكلامِ الجَزْلُ والسَّخيفُ " (٣٢) .

من ثم تقع هلهلة مهلهل لشعره عند خصومه وأصحابه ، التي جنى عليه وحده فيها، لَقَبُه الذي اختص به من سائر الشعراء (٣٣) – بين الإجزال والإركاك اللذين وقع بينهما عمل سائر الشعراء القدماء ؛ فمن قدح فيه بها فقد عدَّها من الإركاك ، ومن مدحه بها فقد عدَّها من الإجزال .

[٨] وعلى رغم ذلك الإيراد الطريف ، ترك المرزوقي شرح " جزالة اللفظ " – ومثلها سائر أبواب العمود – إلى إيجاز قول فيما رآه عيار الباب (معياره) : " عيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال ؛ فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم . وهذا في مفرداته وجمله مراعى ، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا " (٣٤) ؛ فأضاف ما يحتاج إلى شرح آخر !

ولولا انصراف كلام الجرجاني إلى نقد مقالة المُعْتَزِلِيّ وأستاذه أبي هاشم الجُبَائيّ ، لجاز أن يكون أراد المرزوقيّ بقوله " لم نر العقلاء قد رضوا من أنفسهم في شيء من العلوم أن يحفظوا كلاما للأولين ويتدارسوه ، ويكلم به بعضهم بعضا ، من غير أن يعرفوا له معنى ، ويقفوا منه على غرض صحيح ، ويكون عندهم ، إن يسألوا عنه ، بيان وتفسير – إلا (علم الفصاحة) ؛ فإنك ترى طبقات من الناس يتداولون فيما بينهم ألفاظا للقدماء وعبارات ، من غير أن يعرفوا لها معنى أصلا ، أو يستطيعوا – إن يسألوا عنها – أن يذكروا لها تفسيرا يصح . فمن أقرب ذلك ، أنك تراهم يقولون إذا هم تكلموا في مزية كلام على كلام : (إن ذلك يكون بجزالة اللفظ) . . . ثم لا تجدهم يفسرون الجزالة بشيء " (٣٥) .

[٩] لا مُشاحَّة لدى الجرجاني في استعمال المحدثين لجزالة اللفظ ، مصطلحِ القدماء – وأولى منه ألا مشاحة لديه في استعمال الجزالة اصطلاحا ، جنسا لمَزِيَة اللفظ (٣٦)– ولكن المشاحة الشديدة لديه في ألا يتحمل المحدثون تكاليف استعمال مصطلح القدماء ، الثلاثة :

* عِلْمَ معناهُ أي حقيقته التي يُسأَلُ عنها " بما ؟ " ،

* وعِلْمَ غرَضه أي علَّة حقيقته التي يسأل عنها " بلِمَ ؟ " ،

* وعلمَ تفسيرِه أي تمثيلِ حقيقتِه الذي يسأل عنه " بكيفَ ؟ " .

أي في أن يجهلوا أمْرَ تلك المزِيَّة :

أمْرُ الجزَالَة		
علم معناها (ما هي ؟)	علم غرضها (لِمَ هي ؟)	علم تفسيرها (كيف هي ؟)

وإلا وجب ألا يستعملوا مصطلحها ؛ فقد صار أحدَ الرموز إلى حياتنا الثقافية السابقة ، التي يؤدي فقهها إلى فقه مسيرتنا الآتية إلى المستقبل (٣٧) .

[١٠] لا ريب في حَداثةِ القديم في زمانه ، وقَدامَةِ الحديث بعد زمانه . ولكن لا ريب أيضا ، في انضباط كل منهما بالآخر ؛ أبناء القرنين الهجريين الرابع والخامس جميعا - ومنهم المعتزلي والمرزوقي كلاهما - قدماء لدينا أبناء القرنين الهجريين الرابع عشر والخامس عشر ، محدثون لدى الجرجاني ابن القرن الهجري الخامس ، وعلماء القرون الهجرية الأول والثاني والثالث ، قدماء لدى الجرجاني بعيدو القدم لدينا ، وعلماء القرنين الهجريين الرابع عشر والخامس عشر ، محدثون لدينا غائبون لدى الجرجاني .

ومن ثم ينبغي لنا في أمر الجزالة والركاكة :

أولا : أن نبحثه عند القدماء لدى الجرجاني البعيدي القدم لدينا ، ولاسيما ما استوعبه هو عنهم .

ثانيا : أن نبحثه عند من استوعبه من المحدثين لديه القدماء لدينا والمحدثين لدينا الغائبين لديه جميعا معا .

ثالثا : أن نبحثه عند من لم يستوعبه من المحدثين لديه القدماء لدينا والمحدثين لدينا الغائبين لديه جميعا معا .

حتى إذا ما انجلى أمرهما انجلى أمر الهلهلة .

الْجَزَالَةُ وَالرَّكَاكَةُ عِنْدَ الْقُدَمَاءِ

[١١] مر في نقد الجرجاني لاستعمال المحدثين لمصطلح القدماء ، من دون أن يتحملوا تكاليفه ، أن " جزالة اللفظ " عنده ، من " علم الفصاحة " ، وهو قد كان قال هذه الكلمة العامة التي أراد بها أن يفرغ من أصلٍ عنده : " ليس لنا – إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة – مع معاني الكلم المفردة شغل ، ولا هي منا بسبيل ، وإنما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب " (٣٨) ؛ فقد كان يرى علوم البلاغة علما واحدا ، وإن كان واضع نظريتي علمي المعاني والبيان (٣٩) .

إن الجزالة والركاكة عند الجرجاني إذن ، من صفات النَّظْم الذي هو " أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه (علم النَّحْوِ) ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نُهِجَتْ ؛ فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت ؛ فلا تخل بشيء منها " (٤٠) ، وما الجزالة والركاكة إلا نمطان من صواب النظم ومن خطئه اللذين أشار إليهما بقوله : " لست بواجد شيئا يرجع صوابه – إن كان صوابا – وخطؤه – إن كان خطأ – إلى (النظم) ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ، ووضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له " (٤١) ، وليست الجزالة والركاكة نمطين من صواب الإعراب ومن خطئه اللذين أشار إليهما بقوله : " لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب ؛ فنعتد بمثل هذا الصواب . وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم ؛ فليس درك الصواب دركا حتى يشرف موضعه ، ويصعب الوصول إليه ، وكذلك لا يكون ترك الخطأ تركا حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر ، وفضل روية ، وقوة ذهن ، وشدة تيقظ " (٤٢) .

وإن في استعماله مصطلحَ " الكلام " الخاصَّ ، بدلا من مصطلحِ " اللفظ " العامِّ الواقع في كلام المرزوقي وغيره ، لحرصًا على بيان انصراف صفات النظم ومنها الجزالة والركاكة ، إلى الكَلِم المجتمعة لا المنفردات ، ودرءًا لشبهة انفصال اللفظ من المعنى (٤٣) ، ولا سيما أنني عثرت بمن وصف المعنى بالجزالة وبالركاكة ، كما وصف اللفظ (٤٤) .

[١٢] نفى الجرجاني في أول كتابه أن يُكتفى في الفصاحة بأنها " خُصوصيَّةٌ في النظم " (٤٥) ؛ فدل على أنها – ومنها لدينا الجزالة والركاكة – هي تلك .

إن الجزالة ، في أصل لغتنا ، القوة ، والجزل القوي ، وإن الركاكة الضعف ، والركيك الضعيف . وصفت العربُ بذلك العقلَ والرأيَ والجسمَ والكلامَ (٤٦) ، بل وقع في نصوص من كلامها بحيث احتمل أن يكون وصفا لها كلها جميعا معا : " في حديث موعظة النساء : قالت امرأة منهن جَزْلَة أي تامة الخَلْق . قال : ويجوز أن تكون ذات كلام جَزْل أي قوي شديد " (٤٧) ، وفي أخبار وفود عبد الله بن أبي معقل على مصعب بن عمير ، أن مصعبا لم يؤمّره على غزوة زَرَنج (قصبة سجستان) ، حتى " أعجبَه قولُه بجزالته " (٤٨) ، وليس يمتنع بل يحسن أن يكون أراد قوة عقله ورأيه وجسمه وكلامه جميعا معا ؛ فيكون خروجها كلها لديهم من أصل واحد .

من ثم تكون جزالةُ الكلام عند الجرجاني ، قوةَ نظمه ، وركاكتُه ضعفَه ، ثم هما حين تصيبان الكلام تصيبان عقل المتكلم ورأيه وجسمه جميعا معا ، ولكنّ لهذا حديثا آخر .

ولقد فَصَّلَ الجرجاني أمر النظم عقب تعرفه السابق له ، بذكره أعمال الناظم قائلا : " لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه ، غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ؛ فينظر في (الخبر) إلى الوجوه التي تراها في قولك : (زيد منطلق) ، و(زيد ينطلق) ، و(ينطلق زيد) ، و(منطلق زيد) ، و(زيد منطلق) ، و(المنطلق زيد) ، و(زيد هو المنطلق) ، و(زيد هو منطلق) ، وفي (الشرط والجزاء) ... ، وفي الحال ... ، وينظر في (الحروف) ... ، وينظر في (الجمل) ... ، ويتصرف في (التعريف) ، و(التنكير) ، و(التقديم) ، و(التأخير) ، في الكلام كله ، وفي (الحذف) ، و(التكرار) ، و(الإضمار) ، و(الإظهار) ؛ فيصيب بكل من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له . هذا هو السبيل " (٤٩) .

[١٣] إننا إذا اجتزأنا بالنظر فيما فصلهْ ونقلناه من أعمال الناظم بباب (الخبر) ، وجدناها على أربعة أقسام متكاملة ، لا نستطيع أن نضبط زمان بدئه أيا منها ولا زمان ختمه ؛ إذ ربما تجمعت عليه هي كلها أو بعضها ، وربما تفرقت :

أولها الإبدال ؛ فليس إيثار الناظم في المسند أن يكون مفردا " منطلق " ، أو جملة " ينطلق ، هو ينطلق " ، ونكرة " منطلق " ، أو معرفة " المنطلق " – وفي الجملة أن تكون اسمية " زيد منطلق ، زيد ينطلق " ، أو فعلية " ينطلق زيد " ، إلا إبدال المناسب من غير المناسب .

وثانيها الترتيب ؛ فليس إيثار الناظم في المسند أن يتأخر عن المسند إليه " زيد منطلق ، زيد ينطلق " ، أو أن يتقدم عليه " منطلق زيد ، ينطلق زيد " ، إلا ترتيب موقع كل منهما المناسب ، من الآخر .

وثالثها الحذف ، وآخرها الإضافة ؛ فليس إيثار الناظم في المبتدأ والخبر المعرفتين ، أن يتصلا " زيد المنطلق " – وهو مفهوم من " المنطلق زيد " – أو أن ينفصلا " زيد هو المنطلق " ، إلا حذف الغير المناسب ، أو إضافة المناسب .

ولا يخفى التباس الإبدال بغيره من أقسام الأعمال ، في بعض ما فيها ؛ إذ كل تغيير على وجه العموم ، إبدال .

ثم إن في آخر نص الجرجاني السابق ، بيانا آخر ؛ فما إيثار التعرف أو التنكير والإضمار أو الإظهار ، إلا الإبدال ، ولا إيثار التقديم أو التأخير ، إلا الترتيب ، ولا إيثار التكرار من الحذف ، إلا الإضافة .

ولقد مضى يفسر أعمال الناظمين ، ويختبرها بموازنة كلامهم بعضه ببعض ، أو بتغيير نظم كلامهم ، وموازنة حاله الأخرى بحاله الأولى ، غير متحرج من كلام الله ؛ فله كان كتابه : " مما هو بتلك المنزلة في أنك تجد المعنى لا يستقيم إلا على ما جاء عليه من بناء الفعل على الاسم قوله – تعالى ! – : (إن وليي الله الذي نزل الكتاب وهو يتولى الصالحين) ، وقوله – تعالى ! – : (وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا) ، وقوله – تعالى ! – : (وحشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطير فهم يوزعون) ؛ فإنه لا يخفى على من له ذوق أنه لو جيء في ذلك بالفعل غيرَ مبنيٍّ على الاسم ، فقيل : (إن وليي الله الذي نزل الكتاب ويتولى الصالحين) ، و(اكتتبها فتملى عليه) ، و(حشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطير فيوزعون) ، لوجد اللفظ قد نبا عن المعنى ، والمعنى قد زال عن صورته والحال التي ينبغي أن يكون عليها " (٥٠) ، ولم يكن العمل الذي اختبره ، إلا الترتيب .

[١٤] وعلى ذلك نفسه يجري أمرُ الجزالة والركاكة ، وأعمال المُجْزِل (صاحب الجزالة) والمُرِكّ (صاحب الركاكة) ؛ إذ يُبْدِلانِ الكَلِمَ للجملة ، والجُمَلَ للفقْرَة ، والفِقَرَ للنّصّ ، والنُصوصَ للْكتاب ، ويُرَتِّبانِها ، ويَحْذِفانِ منها ، ويُضيفانِ إليها – وهو مراد الجرجاني من قوله فيما سبق : " في الكلام كله " – حتى يستفرغا وُسْعهما ، وينفُضا أيديَهما من الكلام كلّه ، فإن خرج قويَّ النظم ، كالحبل المشدود ، لا يبيح لمستوعبه أن يقول : لو كان كذا مكان كذا لكان أفضل ، كان جزلا ، وإن خرج ضعيف النظم ، كالحبل المُرْخى ، يبيح لمستوعبه أن يقول ذلك ، كان ركيكا ، وإن غالى الجزل عاظَلَ أي أدخل الكلام بعضه في بعضه (٥١) ،

والمُماطَلَةُ ركاكة ، وإن غالى المرك خَلَعَ أي فك بعضه من بعضه (٥٢) ، والتَّخليعُ ركاكة (٥٣)؛ فالمغالاة – مهما تكن – إفسادٌ ، وفيما يأتي في الفقرة الحادية والعشرين ، بيانٌ آخر .

وآية ذلك اختباره بما اختبر به الجرجاني أعمال الناظمين : موازنة نظمه بنظم كلام آخر مثله ، أو تغيير نظمه وموازنة حاله الأخرى بحاله الأولى ، والأوَّلُ أَوْلى وأنْفَذُ اختبارا ؛ فلن يخلو الآخر من التكلف (٥٤) .

ذلك أمر الجزالة والركاكة عند القدماء معنى وغرضا وتفسيرا ، كما أراد الجرجاني للمحدثين أن يعلموا : صفةٌ نحويةٌ تَشْتَبِهُ على من يستوضحها في غير نحو الكلام (٥٥) ، تميز بها الشعر العربي القديم كما نبه المرزوقي فيما ذكره ولم يشرحه من أبواب عموده ، وما أشبه ذلك الشعر ، ولم يتميز بها سائر الكلام العربي ؛ " فمنَ الكَلامِ الجَزْلُ والسَّخيفُ ، والمَليحُ والحَسَنُ ، والقَبيحُ والسَّمْجُ ، والخَفيفُ والثَّقيلُ ، وكُلُّهُ عَرَبِيٌّ " (٥٦) ؛ إذ من الكلام ما يخرجه الرَّيْثُ والهَدْأَةُ والتَّهذيبُ ، ككلام المكاتبة – وهي في شعراء العرب من قديم – ومنه ما تخرجه العَجَلَةُ والثَّوْرَةُ والإهْمالُ ، ككلام المشافهة ، والجزالة أَعْلَقُ بالأوَّلين ، والركاكة أَعْلَقُ بالآخرين ، ولن يَتَساوى نظما الكلامَيْن ، ولا أعمالُ الناظمَيْن (٥٧) .

[١٥] ولقد صارت منزلة الجزالة من الشعر العربي القديم ، وسيلة إلى تمييزه من غيره ، ومن المحمول عليه المنحول إليه . روى الأصفهاني عن ابن الكلبي عن بعض بني الحارث بن كعب ، خبرَ اجتماع يزيد بن عبد المدان وعامر بن الطفيل بأمية بن الأسكر وابنته في عكاظ قبيل الإسلام أو في أوله ، وفيه شعر ، ثم قال : " هذا الخبر مصنوع من مصنوعات ابن الكلبي ، والتوليد فيه بين ، وشعره شعر ركيك غث لا يشبه أشعار القوم ، وإنما ذكرته لئلا يخلو الكتاب من شيء قد روي " (٥٨) ؛ فزيف الخبر بتزييف شعره بركاكته ، وتثره بتوليد أحداثه .

الجَزَالَةُ وَالرَّكَاكَةُ عِنْدَ الْمُحْدَثِينَ الْمُسْتَوْعِبِينَ

من المحدثين قلّة استوعبت من أمر الجزالة عند القدماء ومنزلتها من الشعر العربي القديم، ما استوعبه عبد القاهر الجرجاني فيما سبق، كالحسن بن رشيق القيرواني، وحازم القرطاجني، و الدكتور عبد العزيز الأهواني، والدكتور محمد الهادي الطرابلسي.

[١٦] أما ابن رشيق فقد دل على ذلك قوله: " العرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تُجَنِّسَ أو تُطابِقَ أو تُقابِلَ، فتترك لفظة للفظة، أو معنىً لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسْط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض، حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة، حُسْنَ نَسَقِه الكلامَ بعضَه على بعض في قوله:

فلا وأبيك ما ظلمتْ قريعٌ بأن يَبنوا المكارمَ حيث شاؤوا
ولا وأبيك ما ظلمتْ قريعٌ ولا بَرِموا لذاك ولا أساؤوا ...

وكذلك قول أبي ذؤيب يصف حمر الوحش والصائد:

فوردْنَ والعَيوقُ مَقْعَدَ رابئِ الضُّرباءِ خَلْفَ النَّجْمِ لا يَتَتَلَّعُ
فكَرَعْنَ في حجرات عذبٍ باردٍ حصبِ البِطاحِ تَغيبُ فيه الأكْرُعُ ...

فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرد له، ولم ينحل عقده، ولا اختل بناؤه، ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه لما تمكن له هذا التمكن "(٥٩).

إنه عالم ناقد وفنان شاعر، لم يغب عنه تمسك معاصريه بالبديع دون القدماء، حتى ليتركون له قصْدًا أعمالا من الجزالة، وتمسك القدماء بالجزالة دون معاصريه، حتى ليتركون له عفوًا أعمالا من البديع. ثم هو يخوض في القدماء لما كان في حديثهم؛ فيذكر حسن عطف الحطيئة بالواو جُمَلَ البيت الثاني " ما ظلمت قريع "، و " لا برموا لذاك "، و " لا أساؤوا "، على جملة البيت الأول " ما ظلمت قريع ... شاؤوا "، وحسن عطف أبي ذؤيب بالفاء جملة البيت الثاني، على جملة البيت الأول،

تاهما مبسوطتان على أرجاء بيتيهما ، بأجزاء مختلفة مؤتلفة معا ، دون أن يعبأ الأول بحذو أولى المعطوفات على المعطوفة يها ، أو يتحرى الآخر قياس المعطوفة على المعطوفة عليها .

ولكنه يجد في معاصريه من يذهب إلى الجزالة مذهب القدماء ؛ فيتأمل شعرهم ؛ فيجده على ثلاثة أصناف :

صنف يتخذ للجزالة الألفاظ المصونة ، في موقعها ، ومنه شعر بشار ، كقوله :

" إذا ما غضبنا غضْبة مُضَرِيَّةً هتكنا حجابَ الشمْسِ أو قطَرَتْ دَما

إذا ما أعرْنا سيِّداً منْ قبيلة ذرى منبرٍ صلّى علينا وسلّما " (٦٠) .

وصنف يتخذ للجزالة الألفاظ المصونة ، في غير موقعها ، ومنه شعر ابن هانئ ، كقوله :

" أصاختْ فقالتْ وقْعُ أجْرَدَ شيْظَمٍ وشامتْ فقالتْ لَمْعُ أبيضَ مخْذَمِ

وما ذُعِرَتْ إلا لِجَرْسِ حُلِيِّها ولا رَمَقَتْ إلا بُرَى في مُخَدَّمِ " (٦١) .

وصنف يتخذ للجزالة الألفاظ المبذولة ، في موقعها ، ومنه شعر أبي العتاهية ، كقوله :

" يا إخوتي إنَّ الهوى قاتلي فيَسِّروا الأكْفانَ منْ عاجلِ

ولا تلوموا في اتِّباعِ الهوى فإنني في شُغُلٍ شاغِلِ

عيْني على عُتْبَةَ مُنْهَلَّةٌ بدمْعِها المُنْسَكِبِ السائلِ

يا مَنْ رأى قبْلي قتيلاً بكى منْ شِدَّةِ الوَجْدِ على القاتلِ

بَسَطْتُ كفّي نحْوَكُمْ سائلاً ماذا تَرُدّونَ على السائلِ

إنْ لَمْ تُنيلوهُ فقولوا لَهُ قوْلاً جميلاً بَدَلَ النائلِ

أوْ كُنْتُمُ العامَ على عُسْرَةٍ منْهُ فَمَنّوهُ إلى قابِلِ " (٦٢) .

لم يَعِب ابن رشيق إلا الثاني ، قائلا : " فِرْقَةٌ أصحابُ قَعْقَعَةٍ بلا طائلِ معنًى إلا القليلَ النادرَ ... وليس تحتَ هذا كله إلا الفسادُ " (٦٣) – وكأني بالمعري يقول في ابن هانئ نفسه : " رَحًى تطْحَنُ قرونًا " ! – ولكنه لم ينفه من مذهب الجزالة .

قد أفسد ابن هانئ على شعره جزالته ، وأَحْنَقَ ابنَ رشيق ، بما تَعمَّد فيه من الإغراب ، ونُكْبُهُ أنْ كان في الغزل الذي تُخَيَّرُ فيه أوانسُ الألفاظ لأوانسِ الخَلْق !

قال ابن رشيق فيما قبل ذلك من كتابه : " ليس التوليد والرقة أن يكون الكلام رقيقا سفسافا ، ولا باردا غثا ، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيا خشنا ، ولا أعرابيا جافيا ، ولكن حال بين حالين . ولم يتقدم امرؤ القيس والنابغة والأعشى إلا بحلاوة الكلام وطلاوته ، مع البعد من السخف والركاكة " (٦٤) ؛ فدل على التقاء الرقة والجزالة معا في منزلة وَسَطٍ ، وهو ما سبق أن رأيناه في ترقيق التخفيف ، وعلى التقاء الرقة والركاكة معا في منزلة طَرَفٍ ، وهو ما سبق أن رأيناه في ترقيق التسخيف .

[١٧] وأما حازم القرطاجني ، فقد دل على استيعابه أمر الجزالة عند القدماء ، قولُه في عقب دلالته معاصرَه الشاعرَ الذي لم يعش زمان عزّة العربية ، على طرق العلم بتحسين هيآت العبارات والتأتي في اختيار موادها وإجادة وضعها ورصفها : " بقوة التَّهدِّي إلى العبارات الحسنة يجتمع في العبارات أن تكون مستعذبة جزلة ذات طلاوة . . . والجزالة تكون بشدة التطالب بين كل كلمة وما يجاورها وبتقارب أنماط الكلم في الاستعمال . . . فهذه إشارة إلى ما يجب أن يتفقده الناظم ويلتفت إليه ، على قدر قوته ، من الجهات التي تحسن منها العبارات أو تقبح ، قد أجملت الكلام فيها ، وجعلتها كالإحالة على ما قدّمته " (٦٥) . وعلى " ما قدمته " علق المحقق قوله : " يظهر أن تفصيل ذلك كان في القسم الأول المفقود من هذا الكتاب " .

أما اتخاذ " شدة التطالب " سبيلا إلى الجزالة ، فسديد جدا ؛ فما هي إلا أن يحرص الشاعر في خلال إبداله وترتيبه وحذفه وإضافته ، على اختيار المتناسب المتماسك ، الذي يخرج – وهذا معنى عربي قديم سبق في الفقرة الثانية عشرة ذكرُه – كجسمه " في صفة النبي – صلى الله عليه ، وسلم ! – : بادن متماسك ؛ أراد أنه مع بدانته متماسك اللحم ليس بمسترخيه ولا منفضخه ، أي أنه معتدل الخلق كأن أعضاءه يمسك بعضها بعضا " (٦٦) .

وأما " تقارب أنماط الكلم في الاستعمال " ، فقد سبق له أن زاده بيانا في خلال حديثه عن تلاؤم الكلام الذي يقع على أنحاء ، قائلا : " منها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية " (٦٧) ؛ فلم يَعْدُ ما أَحْنَقَ ابن رشيق على ابن هانئ ، إلا أنّ ما يقع في غير موقعه ، هو بعضُ الكلام دون بعضٍ عنده ، وهو الكلامُ كلُّه عند ابن رشيق ، وكلاهما يفسد على الشعر جزالته ، ولا ينفيها ، وإن كان ما نبه عليه حازم أشد إفسادا ؛ فإن الناس يتفاوتون في رؤية

الكلام واقعا كلُّه في غير موقعه ، على حسب أعرافهم ؛ " فإن الوَحْشيَّ من الكلام يفهمه الوحشيُّ من الناس ، كما يفهم السوقيُّ رَطانةَ السوقيِّ " (٦٨) ، فأما أن يخرج مُلَفَّقًا بعضُه من وادٍ وبعضُه من آخر ، فمما يُتَفَكَّهُ به(٦٩) !

وفيما ذكره الجرجاني في كتابه " أسرار البلاغة " ، من " رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شِرْكٍ من المعنى فيه ، وكونه من أسبابه ودواعيه " (٧٠) ، إشارة إلى " تقارب أنماط الكلم في الاستعمال " ، تؤيد رأيي السابق ؛ إذ لم تجز فيه عنده لا جزالة ولا ركاكة !

[١٨] وأما الأهواني فقد دل على استيعابه أمر الجزالة عند القدماء ، ومنزلتها من الشعر العربي القديم ، استيعابُه لأمر الركاكة ومنزلتها من شعر ابن سناء الملك .

لقد فلسف الظاهرة بقوله : " إن الركاكة في الأساليب أثر من آثار الازدواج اللغوي بغير شك . وينبغي أن نفرق بين الركاكة وبين العامية ، وأن نفرق بينها أيضا وبين السهولة ؛ إذ إن الركاكة تنشأ عن عدم تمكن الأديب من اللغة التي يكتب بها ، لافتقاره إلى معرفة أصولها ، وإدراك أسرارها ، ولقلة بصره بالفروق الدقيقة بين دلائل المفردات ومعاني التراكيب ومناسبات الجمل وروابطها . إن ما نسميه بالركاكة ليس بشرط أن يكون خطأً في نحو اللغة واستعمال مفرداتها فيما وضعت له ، وإنما هو في العجز عن التصرف باللغة بحيث تؤدي الأفكار وتعبر عن الإحساس تعبيرا مرهفا ، وبحيث يكون تأليفها محكما متينا ، ونظمها متساوقا ومنسجما . إن المثل الواقعي للركاكة هو ما يحسه ابن اللغة فيمن يكتب أو يتكلم بلغته من أبناء اللغات الأجنبية ، حين يكون هذا الأجنبي قد درس اللغة بعيدا عن وطنها الأصلي . والركاكة بهذا المعنى لا يحسها إلا من كان حظه من إتقان اللغة عظيما ، بأن يكون قد ولد في بيئة تكلمها أو يكون قد طالت قراءته لنصوصها الممتازة . فإن استطاع الجمع بين الأمرين ، وكان ذا موهبة لغوية وذوق وحس في التفريق بين جرس الكلمات وتنغيم الجمل وموسيقية العبارات كان الحكم الأول في القضية . . . فالعامية لغة مستقلة لها أساليبها وألفاظها ولها بلاغتها كما أدرك ذلك ابن خلدون قديما . فإن تسربت العامية إلى اللغة المعربة تسربا غير طبيعي ، منشؤه ضعف شاعر العربية ، حدثت الركاكة . . . على أن الركاكة في الشعر لا تجيء دائما من الضعف اللغوي ومن جهل أساليب العربية وضعف التمييز بين الجيد والرديء منها . وإنما تجيء أحيانا من ضعف الحس الموسيقي عند الشاعر ؛ فالجزالة ذوق ومعرفة باللغة معا . والتقصي

يثبت أن حظ المتأخرين منها كان أقل من حظ المتقدمين من الشعراء ، ولعل ابن سناء الملك يعتبر خيرا من كثير من معاصريه والتابعين له فيما يتصل بالجزالة " (٧١) .

ما وجوه التصرف باللغة بحيث يخرج التعبير مرهفا ومتينا ومنسجما ، إلا أقسام أعمال الناظم التي استنبطناها من نص الجرجاني ، وأجرينا عليها أعمال المُجْزِل والمُرِكّ ، وما العجز عن تلك الوجوه إلا الركاكة ، ولا القدرة عليها إلا الجزالة .

وليس الحسُّ الموسيقي الذي جَعَل العجز عنه ركاكة والقدرة عليه جزالة ، وجها من تلك الوجوه ، بل اختبارٌ من اختباراتها ؛ فاللغةُ أصواتٌ تؤلف منفردةً ومجتمعةً كلماتٍ وجُمَلاً وفقَرًا ونُصوصًا؛ فإذا مَرَّ المتكلم في التعبير إبدالا وترتيبا وحذفا وإضافة ، ساعده إلفه على إصابة ما يأخذ وما يترك فيُجْزِلُ إذا كان ألِفَ الجَزْلَ ، أو ساعد ناقده على تخطيئه فيما أخذ وما ترك فأَرَكَّ إذا كان أَلِفَ الرّكيك . ولا يُعترض على ذلك بأنه كاتب ؛ فإنما اللغة المنطوقة ، ثم إن الكاتب يقرأ على أذنه ما كتب على ورقته ، ليستفيد مساعدة ذلك الحس الموسيقي ، وهي وصية أبي تمام لتلميذه البحتري من قديم (٧٢) .

ولقد ألقى الأهواني كلمته في اختلاف الركاكة والسهولة (الوضوح) ، ومضى دون أن يزيدها بيانا . وإنها لكلمة سديدة جدًّا ؛ إذ تتعلق السهولة بقوة النظم (جزالته) التي تُعَلِّيْ مُسْتَوْعِبَةً بدقائق كل عمل من أعماله ، لا بضعفه (ركاكته) التي تعوق استيعابه . وسيأتي لهذه المسألة في الفقرة الحادية والعشرين ، مزيد بيان .

أما تسرب كلام اللهجة إلى كلام اللغة ، فمما يفسد على الشعر جزالته – وإن لم ينفها – ويَدَعُهُ سُخْرةَ المُتَمَثِّلِينَ ؛ إذ هو من عدم " تقارب الكلم في الاستعمال " الذي عابه القرطاجني ، ومن عدم وقوع الكلم في مواقعها ، الذي أحنق ابن رشيق على ابن هانئ . ولقد كان من آثار اشتغال ابن سناء الملك بشعر اللهجة ، أن " غلب على نظمه في القريض (شعر اللغة) استعمالُ اللفظ العامي ، وفساد المعنى ، واختلاف تركيبه ، حتى أخرجوا له من ذلك ومما لا يجوز استعماله في العربية ، قدرا كثيرا " (٧٣) .

ولقد رأى الأهواني في غلبة المنطق النحوي على نظم الكلام لافتقاد سليقة اللغة وإلف قراءة الكتابات النثرية في العلوم الإسلامية واللغوية المدرسية وما أشبهها ثم الاشتغال بها – سر ركاكة شعر المتأخرين (٧٤) ، الذين رأى فيما سبق ، أن التقصي يثبت أن حظهم من الجزالة كان أقل من حظ المتقدمين . وعلى رغم أن ابن سناء الملك خيرٌ حظًّا عنده من كثير من معاصريه وتابعيه ، لم يستطع أن يكتم من الركاكة ، ما تجلى له في قوله :

" صَحَّ مِنْ دهرنا وفاءُ الحياء　　فليطُلْ منكما بُكاءُ الوَفاء

ولْيبِنْ ما عقدتماه من الصبر بأن تحُللا وكاء البكاء

وأهينا الدموع سكْبًا وهَطْلاً وهَبا أنهنَّ مثل الهباء

وامنحا النوم كل صَبٍّ ينادي مَنْ يُعير الكرى ولو بالكراء

ليست العينُ منكما لي بعينٍ أو تعاني حملاً لبعض عَنائي " (٧٥) .

قد أفسد نظمها بما التزم في جملها وفي روابط جملها : من تكرار التركيب الإضافي نفسه ثلاث مرات متقاربات " وفاء الحياء ، بكاء الوفاء ، وكاء البكاء " - ومن تكرار تركيب الجار والمجرور نفسه مرتين متشابهتين " منكما ، منكما " - ومن قبح قوله " وليبن ما ... بأن تحللا " ، و" وهبا أنهن مثل الهباء " ، دون أن يبين وجه القبح . والحقيقة أن ما قدمه في غلبة المنطق النحوي ، بيان جلي لسر قبح الأبيات كلها ؛ فما هي إلا تراكيب قضائية صاغها قاض لم ير المقضي عليه لكيلا تشوب قضاءه شبهة عطف عليه ! ولقد أحنقه تمسك ابن سناء بالبديع الذي لم يمر بنا هنا من قبل ؛ فزمانه زمانه .

[١٩] أما الطرابلسي فقد دل على استيعابه أمر الجزالة عند القدماء ، ومنزلتها من الشعر العربي القديم ، استيعابه لمنزلتها من شعر أحمد شوقي ، ولمدخل الركاكة إليه .

لقد اعتذر عن إخلاله بمقتضى طبيعة بحثه الوصفي التفسيري التي لاتناسبها الأحكام المعيارية ، بعجزه عن كتمان ما وجد في تعابير شوقي ، من جزالة ومن ركاكة .

لقد دعا الجزالة " قوّة " ، ولم يُطل حديثها ؛ فشوقي مشهور بها " لا يعدم الناظر في قصيدة من قصائده أثر الثقافة المتينة والفن الخلاق " (٧٦) ، وإن فسرها باعتماده التصوير ، كما في قوله :

تسْمَعُ الأَرْضُ قيْصَرًا حينَ تَدْعو وَعَقيمٌ مِنْ أَهْلِ مِصْر الدُعاءُ

الذي صور فيه شوقي الدعاء الذي ليس وراءه خير بالدعاء العقيم ؛ فنبه الطرابلسيُّ على أن مثل هذا التصوير هو الذي حمى جزالة تعابيره الغالبة (٧٧) ، وهو فهم طريف : إذ لولا الوصف بالعقم وتقديمه وتأخير الدعاء إلى القافية وتعليقه به ، لاضطرب تركيبُ عَجُز هذا البيت . وما تلك إلا الإبدال والترتيب من أعمال الناظم المُجْزِل .

ودعا الركيكة " سَقيمَةً " وأطال الحديث فيها لأنها " عوارض نادرة كالشذوذ الذي يؤكد القاعدة ، يدرس لتوثق المعرفة بالقاعدة لا به " (٧٨) ، وفسرها بإيفائه حق بعض قيود الكلام ، كما في قوله :

قَذائفُ تَخْشى مُهْجَةُ الشَّمْسِ كلَّما عَلَتْ مُصْعِداتٍ أنَّها لا تُصَوَّبُ

الذي أراد فيه وصف القذائف بقوة الانفجار وارتفاع المدى ، حتى إن الشمس لتخشى أن تصيبها إذا أخطأت مرماها ؛ فضاقت فسحة البيت عما أراد .

وكما في قوله :

وَدانى الهوى ما شاءَ بَيْني وَبَيْنَها فَلَمْ يَبْقَ إلّا الأرْضُ وَالأرْضُ تَقْرُبُ

الذي أراد فيه فكرة تقارب الحبيبين روحا ومكانا ، بانطواء الأرض الفاصلة بينهما ؛ فلم تمكنه القافية . وما تلك إلا الإبدال والحذف من أعمال الناظم المُرِكّ .

ثم قال : " إن تعابير شوقي لم تخل من سوء ، ولكننا نقر – مع ذلك – أن ظاهرة سوء التعبير ليست شائعة في (الشوقيات) بالقدر الذي يضعف قيمة أشعارها ؛ فقد بقيت تعابير الشاعر محتفظة بجزالتها في الجملة ، وبقيت تمثل في نظرنا عاملا قويا من العوامل الضامنة لوصول رسالة الشاعر إلى القارئ ، ومن وسائل التعجيل بإيصالها ، وإن لم تسلم أحيانا في قنوات الإبلاغ ، من العوارض التي تغير وجهة الرسالة " (٧٩) .

لكأن الطرابلسي بدراسته للشوقيات بعدما تقدم من دراسة الأهواني للسناتيات ، يُتْبِعُ السَّيِّئَ الحَسَنَ ، ويدل على من أخذ الشعر بحقه ؛ فرده سيرته الأولى ، بعدما حيدَ به عن جادّتها .

ولقد نبه أخيرًا هنا ، على تعلق السهولة (الوضوح) بالجزالة ، على ما سبق أن استنبطنا من كلام الأهواني الذي سيأتي له في الفقرة الحادية والعشرين ، مزيد بيان ، لم يمنعه من ذلك أن تَجْزِيلَ الكلام (نسبته إلى الجزالة ، وهو غير الإجزال الذي هو اتباع الجزالة) ، وتَرْكِيكَهُ (نسبته إلى الركاكة ، وهو غير الإركاك الذي هو اتباع الركاكة) ، حُكْمانِ مِعْيارِيّانِ – سبق أنهما عند الجرجاني ، من صواب النظم ومن خطئه – وعيًا منه لقيمة هذا النمط من الأحكام ولزومه لكل ناظر في الكلام .

الْجَزَالَةُ وَالرَّكَاكَةُ عِنْدَ الْمُحْدَثِينَ الْغَيْرِ الْمُسْتَوْعِبِينَ

رمن المحدثين كذلك ، كَثْرَةٌ لم تستوعب من أمر الجزالة عند القدماء ولا منزلتها من الشعر العربي القديم ، ما استوعبه عبد

وربما سبق ، تستعصي على المحاورة أسماؤهم ؛ فتجمعهم فيما يأتي دعاواهم .

٢) الدَّعْوَى الْأُولَى : أَنَّ الْجَزَالَةَ وَالرَّكَاكَةَ مِنْ صِفَاتِ الْكَلِمَةِ الْمُنْفَرِدَةِ .

وهي دعوى ينبغي ألا نقف عندها طويلا ، بعد أن جعلها الجرجاني من مسائله المهمة التي أدار عليها دلائله ، واستفرغ في

ردها وُسْعَهُ ، وقال فيها أصله السابق ذكره : " ليس لنا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة ، مع معاني الكلم المفردة شغل ،

ولا هي منا بسبيل ، وإنما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب " (٨٠) .

إن المتأمل لَيَطَّلِعُ على أَنَّ مَنَ المحدثين ، منْ علق الكلمة بالكلام ، من حيث لا وجود له إلا بها ؛ فقضى بوجوب فصاحة

كلمات المفردات " لأنها أجزاء الكلام ؛ فتعين أن تكون الأجزاء فصيحة ليكون مجموع الكلام فصيحا " (٨١) ، وربما كانت هذه

العبارة الأخيرة ، من جري ابن عاشور في مضمار قول المرزوقي السابق ذكره : " عيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال ؛ فما سلم

مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم . وهذا في مفرداته وجملته مراعى ، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامها

ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا " (٨٢) ، الذي لم نستبعد أن يكون الجرجاني قد عناه بتفنيده ، ضمن ما فند ؛ إذ لا يتعلق

بالكلمة المنفردة إلا مقدار ما بين أصواتها من تآلف وتخالف ، وصياغتها من بابها صوابا وخطأ ، ومقدار شياعها في الاستعمال

أنسا ووحشة ، وهي كلها مسائل من غير سبيل نظم الكلام ولا جزالته ولا ركاكته .

وربما نصر الدعوى اتحادُ الفصاحة والبلاغة عند الجرجاني ، وانفصالُهما عند غيره (٨٣) ، ووقوع الفصاحة عند غيره في الكلمة

المفردة (٨٤) ، وهو ما اجتهد ابن عاشور في الجمع به بين مقالة الجرجاني في الفصاحة ومقالة غيره ، منتهيا إلى أن لا خلاف بين

البلاغيين في أن الكلمات المنفردات تتفاضل في فصاحتها ، وإنما اكتفى الساكتون عنها بحصول الفصاحة للكلام على وجه

السلم (٨٥) ، على حين نبه الجرجانيُّ نفسُهُ وكأنه يرى ابن عاشور من وراء تسعة قرون ، على أنه " ليس لهذا الخلاف ضرر

علينا ، لأنه ليس بأكثر من أن نعمد إلى (الفصاحة) ، فنخرجها من حيز (البلاغة والبيان) ، وأن تكون نظيرة لهما ، وفي عداد

ما هو شبههما من البراعة والجزالة وأشباه ذلك ، مما ينبئ عن شرف النظم ، وعن المزايا التي شرحت لك أمرها ، وأعلمتك جنسها

– أو نجعلها اسما مشتركا يقع تارة لما تقع له تلك ، وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ مما يثقل على اللسان . ليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصدده " (٨٦) .

لا أثر لذلك عند الجرجاني فيما أمه واشتغل به ؛ إذ قد حصر مكمن الإعجاز الذي هو بصدده ، في نظم الكلام الذي الجزالة من صفاته على النحو السابق تفصيله . ولكن على رغم هذا الحصر قال ابن عاشور فيما بعد ذلك من شرحه لكلام المرزوقي : " قد رأيتهم يقابلون الجزالة مرة بالرقة ، ومرة بالركاكة ، ومرة بالضعف ، ومرة بالكراهة ؛ فتحصّل لنا من معنى الجزالة ، أنها كون الألفاظ التي يأتي بها البليغ الكاتب أو الشاعر ، ألفاظا متعارفة في استعمال الأدباء والبلغاء ، سالمة من ضعف المعنى ، ومن أثر ضعف التفكير ، ومن التكلف ، ومما هو مستكره في السمع عند النطق بالكلمة أو الكلام " (٨٧) .

إنه لم يعد مقبولا مع قدح الجرجاني في المحدثين الذين يتداولون ما لم يستوعبوا ، أن نجمع بين مقابلاتهم المضطربة ، لنستخرج معنى نتمسك به . ولقد سبق في هذا البحث ويلحق ، نقد لها كاف ؛ إذ إن اعتماد المقابلة وما إليها من وجوه الإبدال ، منهج سديد في نفسه ، بل هو عند الجرجاني كما سبق ، أحد أعمال الناظم ، وأحد اختباري الناقد .

ولن نزال نجد مثل هذه العبارات الصريحة في نصر فكرة وصف الكلمة المنفردة بالجزالة أو الركاكة ، ما بقي في المحدثين من يرى أن : " ركاكة الجزء ركاكة الكل "(٨٨) .

[٢١] الدَّعوى الثانية : أنَّ الجَزَالَةَ ضِدُّ السُّهُولَةِ والرِّقَّةِ .

كأنما أراد بعض العلماء القدماء أن يؤلف قلوب الخصوم من أصحاب جرير وأصحاب الفرزدق ، وأن يتقي شر فتنة أطلت بقرنها ولسعت الأعمى ؛ فتكلف لكلٍّ صفةً تميزه من الآخر ، وترضي أصحابه ، وأورثنا فتنة علمية مستمرة .

قال الأصفهاني : " الفرزدق مُقَدَّمٌ على الشعراء الإسلاميين ، هو وجرير والأخطل ، ومحله في الشعر أكبر من أن ينبه عليه بقول ، أو أن يدل على مكانه بوصف ، لأن الخاص والعام يعرفانه بالاسم ، ويعلمان تقدمه بالخبر الشائع ، علما يستغنى به عن الإطالة في الوصف ، وقد تكلم الناس في هذا قديما وحديثا ، وتعصبوا واحتجوا ، بما لا مزيد عليه ، واختلفوا ، بعد اجتماعهم على تقديم هذه الطبقة ، في أيهم أحق بالتقديم على سائرها ، فأما قدماء أهل العلم والرواة فلم يسووا بينهما وبين الأخطل ، لأنه لم يلحق شأوهما في الشعر ، ولا له مثل ما لهما من فنونه ، ولا تصرف كتصرفهما في سائره ، وزعموا أن ربيعة أفرطت فيه حتى ألحقته

بها – وهم في ذلك طبقتان : أما من كان يميل إلى جزالة الشعر ، وفخامته ، وشدة أسره ، فيقدم الفرزدق ، وأما من كان يميل إلى أشعار المطبوعين ، وإلى الكلام السمح السهل الغزل ، فيقدم جريرا " (٨٩) .

أوائلُ الفتنةِ المتقاة باديةٌ ، وصفاتُ المدح المتكلفةُ التضادّ أو الاختلاف ، مُقسَّمةٌ بالعَدْل ، متى انتبهنا إلى زيادة المعطوف من صفات الفرزدق ، لبيان المعطوف عليه ، وتفصيل المعطوف من صفات جرير المتعاطفة فيما بينها بيانا ، لإجمال المعطوف عليه :

الفرزدق	جرير
جَـزالةٌ	سَماحَةٌ
فَخـامَةٌ	سُـهولةٌ
شدةُ أسْر	غـــزَلٌ

ليس في تشابه هذه الصفات المتواليات عند كلٍّ منهما ، غيرُ إخلاص الجزالة للفرزدق الذي يَفرح أصحابُه بأنه لولا حِفْظُهُ لذهب ثلث اللغة ، والسهولة لجرير الذي يَفرح أصحابُه بأنه لولا عفّتُه لأبكى العجائز – ولا في اضطراب هذه الصفات المتقابلات ، غيرُ إصلاح ذات البَيْن ، الذي يُتَحَلَّلُ فيه من أصول كثيرة ، منها هنا مُراعاةُ الاصْطلاحِ والمُقابَلة العِلْميَّيْن (٩٠) !

قال المرزباني : "كان عامرٌ يُقدِّمُ جَريرًا ، ويَحْتَجُّ على الفرزدق بما عَقّدَ فيه من شعره ، نحو قوله :

فَلَوْلا أنّ أُمّكَ كانَ عَمّي أباها كُنتَ أخْرَسَ بالنَّشيد

ومثل قوله :

وَما مِثْلُهُ في الناسِ إلّا مُمَلَّكا أبو أُمّهِ حَيٌّ أبوهُ يُقارِبُهْ

وأشباه ذلك . فقال كردين : أنت يا أخي لا تعقل ، سَقَطُ الفرزدق شيءٌ يمتحن الرجالُ فيه عُقولَها حتى يَستخرجوه ، وسَقَطُ جرير عيٌّ ، نحو قوله :

والتَّغْلبيُّ جِنازةُ الشَّيطانِ " (٩١) .

لقد غالى الفرزدق في الإجزال حتى عاظل ، مُغالياتٍ أولعَ بتفنيدها عليه ابنُ أبي إسحاق النحويُّ الإمام ، حتى هجاه الفرزدق مستفزه إلى تأويلها ؛ فبدت لأصحابه من مفاخره ؛ فتمسكوا بها على النحو السابق ، وهي – لو علموا – من نزغاته التي رغب

بعض الباحثين في دراستها دراسة نفسية (٩٢) ، ولم يكن ينبغي للعلماء أن يجاملوهم بالسكوت على أنها من الإجزال ؛ فقد تمكّنتْ فيها أعماله ، كما تتشكّل خيوط النسج ؛ فانقطعت بالمتلقي بعض المراحل إلى الفهم ؛ فغمضت عليه (٩٣) ؛ فدلت على اضطراب نفسي ، لا على خصب عقلي . ولقد ميز الجرجاني في " أسرار البلاغة " ، هذا الذي سماه " المُلَخَّصَ " ، من ذاك الذي سماه " المُعَقَّدَ " ، بقوله : " المعقد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يُعثر فكرك في متصرفه ، ويُشيك طريقك إلى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسّم فكرك ، وشعّب ظنك ، حتى لا تدري من أين تتوصّل ، وكيف تطلب . وأما المُلَخَّص فيفتح لفكرتك الطريقَ المستوي ويمهّده ، وإن كان فيه تعاطفٌ أقامَ عليه المَنار ، وأوقد فيه الأنوار ، حتى تسلكه سلوك المُتَبَيِّن لوجهته ، وتقطعَه قَطْعَ الواثق بالنُجح في طِيّته ، فترِدَ الشَّرِيعةَ زَرْقاءَ ، والرَّوضةَ غَنّاءَ ، فتنال الرِّيّ ، وتقطفَ الزَّهر الجنيَّ .وهل شيءٌ أحلى من الفكرة إذا استمرّتْ وصادفت نهجًا مستقيمًا ، ومذهبا قويمًا ، وطريقة تنقاد ، وتبيّنتْ لها الغايةَ فيما ترْتاد " (٩٤) ، وكأنما أراد أصحاب الفرزدق .

ولقد رغبت مرة في أن أتبين حقيقة هذه الدعوى ؛ فكتبتُ لتلامذتي (٩٥) غيرَ مُتكلف ، هاتين الجملتين :

* جاء أخوك الذي رأيته عندك مسرعا على رغم مرضه إلينا .

* على رغم مرضه جاء إلينا مسرعا أخوك الذي رأيته عندك .

ثم أخبرتهم أنني لم أرد محض المجيء ، على رغم أنه لُباب الفكرة ، بل احتمال المرض . ثم سألتهم : أيهما أسهل (أوضح) ، وأيهما أصعب (أغمض) ؟ فاختلفوا ، غير أنني ومن له بهذا علم منهم – وكنا الأكثر – رأينا الآخرة أسهل .

إننا نمكث في الجملة الأولى لنفهم المعنى المراد ، وقتا أطول مما نمكثه في الجملة الآخرة ، وإن اتفقت بينهما الكلمات ؛ إذ نطلب الفائدة في غير موطنها ، حتى إذا ما خاب مسعانا ، طلبناها في موطنها ، ولكن بعد فوات الأوان !

ولم تكن صعوبة الجملة الأولى إلا من ضعف الترتيب الذي هو أحد أعمال المُرِك ، ولا سهولة الجملة الآخرة إلا من قوة الترتيب التي هي أحد أعمال المُجْزِل .

ولقد كان فيما سبق من تفريق الأهواني بين الركاكة والسهولة (الوضوح) ، وجمع الطرابلسي بين السهولة والجزالة ، وكلاهما تنبيه على تعلق الصعوبة (الغموض) بالركاكة – بيانٌ طرف مما اشتمل عليه المستوعبون . ولكن الخالفين الذين جعلوا الفرزدق " ينحتُ

من صَخْرٍ " ، وجريرا " يَغْرِفُ مِنْ بَحْرٍ " – ملأوا الجزالة من صعوبة الصخر ، والسهولة من سلاسة الماء ، حتى استفحل لدى كثير من الدارسين الأمر ؛ فصارت الجزالة والصعوبة شيئا واحدا ، والسهولة شيئا آخر (٩٦) . بل قد وجدتُ بعض شُداة الشعر المعاصرين ، يبادر قُدَامَة بالسخرية من نفسه قائلا :

لكِنَّ نَظْمَكَ فَرْدٌ في سَمَاجَتِه وَشِعْرُكَ الغَثُّ أَمْرٌ غَيْرُ مُحْتَمَلِ . . .

لا أَنْتَ تَغْرِفُ مِنْ نَهْرٍ فَتَرْشُفَهُ أَوْ أَنْتَ تَنْحتُهُ جَزْلاً مِنَ الْجَبَلِ " (٩٧) !

ولم تكن مقابلة الجزالة بالرقة (٩٨) ، إلا أخذا فيما سبق ، ولكنها أُكِّدَتْ بمقابلة الأغراض . قال ابن الأثير في الألفاظ : " الجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب ، وفي قوارع التهديد والتخويف ، وأشباه ذلك . وأما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق ، وذكر أيام البعاد ، وفي استجلاب المودات ، وملاينات الاستعطاف ، وأشباه ذلك " (٩٩) ؛ فلم يميز الجزالة من الرقة بأوضاع النظم كما علمنا الجرجاني ، بل بأُطُرِ الأغراض ، وهذا من إهمال الواجب الذي استمرَّ في الخالفين (١٠٠) . والرجل متهم بعدم استيعاب مقالات البلاغيين من قبله ، وباضطراب تصور مسائل علوم البلاغة من جراء ذلك (١٠١) .

ولقد سبق لنا أن حرَّرنا عند القدماء أصحاب المصطلح ، التقاءَ الجزالة والسهولة والرقة حين تكون هذه خِفَّةً ، وافتراق الجزالة والرقة حين تكون هذه سُخْفًا – بما يفند هذه الدعوى الثانية .

[٢٢] الدَّعْوى الثَّالِثَة : أَنَّ التَّجْزيلَ حُكْمٌ انْطِباعيٌّ (ذَوْقيٌّ) .

في الباب الخامس من كتاب " الأسلوب " ، درس الأستاذ الشايب " صفات الأسلوب " التي كانت عنده ثلاثا أُصولاً : الوضوح ، والقوة ، والجمال (١٠٢) ، لم تبعد عنها الجزالة ؛ فجاء كلامه قديم الباطن حديث الظاهر ؛ فأثار عليه نقادًا صدمتهم المفارقة العجيبة ؛ " فالأسلوب عنده – من حيث هو سمة للإبداع الأدبي – خاضع لرسوم البلاغة التقليدية إلى حد كبير ، بل إنه خاضع لهذه الرسوم خضوعا تاما رغم العبارات المتشحة بالعصرية التي عبرت عن ذلك ، أما من حيث هو مطلب للنقد الأدبي فلا مدرك له إلا الانفعال ولا سبيل إلى وصفه إلا هذه الكلمات الانطباعية الخالصة " (١٠٣) – ومنها الجزالة (١٠٤) – " وهي عبارات لا يمكن أن نخرج منها بتحديد واضح ملموس يؤكد مفهوم الرجل للأسلوب وخصائصه " (١٠٥) .

لقد أقبل أولئك النقاد على كتاب " الأسلوب " ، وقدّروا أن يُحلّقهم ببنى النظام المستولية على النصوص وملامح المُجاورة الصادعة للنظام ، نأقد مأخوذ بشروط منهج النقد الأدبي الحديث التي توصّل لمقولات النقد في نظرية العلم ؛ فعثروا بأديب قدامي مُقلّد بلوك مقولات بلاغية بالية ، من مثل " الجزالة " ، فرارا مما لا قدرة له على رؤيته ، كفرار سلفه بقوله : " إنّ منَ الأشياء أشياءَ تُحيطُ بها المَعْرفَةُ ، ولا تُؤدّيها الصّفَةُ " (١٠٦) أو بقوله : " ما يَختارُهُ الناقدُ الحاذقُ قَدْ يَتّفِقُ فيه ما لَوْ سُئِلَ عَنْ سَبَبِ اختيارِه إيّاهُ ، وَعَنِ الدّلالةِ عَلَيه ، لَمْ يُمكنْهُ الجَوابُ إلّا أَنْ يَقولَ : هكَذا قَضيّةُ طَبْعي " (١٠٧) ، واستطالةً بما لا يملك ، كاستطالة سلفه بقوله :

" عَــزَّ علْـمُ الـذّوْقِ أنْ يَعْـرِفَهُ عالِـمٌ جانبنــا ما اخْتَــرمَا " (١٠٨) !

– وإلا على نمط من تفسير نصوص الأدب ، من مثل " تجْزِيل الألفاظ " ، تتجلى فيه هذه الخصال المتعاقبات الحدوث :

١ أنه يَخُصُّ صاحبَهُ ، ولا يُتَعَلَّمُ منه .

٢ أنه يُبيح مخالفته على نحو واسع ، إلى ما ربما ناقضه .

٣ أنه لا يمكن اختباره أصلا .

٤ أنه لا يمكن تخطيئه هو أو غيره مما على نمطه .

ينبغي أن يُضاف – إنما استقام لصاحبه – إلى نصوص الفن ، لا إلى أعمال العلم (١٠٩) !

وعلى رغم ما ذهب إليه باحثون في مسائل علم النفس ، من دقة أحكام المُهَيَّجين وجودة عمل عقول الواجدين (الطِّراب) (١١٠) ، وفي نظرية الأدب ، من تكامل أحكام الذوق وأحكام الاستنتاج المعلل (١١١) ، وفي علم الأسلوب ، من دقة أحكام ذوق الخبير (١١٢) – كنا عبد القاهر الجرجاني فيما سبق مؤونة اقتصار بعض مُجَزّلي الكلام على أحكام أذواقهم ؛ إذ كان وهو ابن القرن الهجري الخامس ، ممن يؤمنون برجوع تلك الأحكام إلى أوضاع نظم الكلام – فافتضحت لمُتّهمي التّجْزيل بذلك ، حالٌ من عدم استيعاب مقالات البلاغيين السابقين ، كحال ابن الأثير الآنفة .

[٢٣] الدّعْوى الرّابعَةُ : أنّ الجزالَةَ ضِدُّ الحَداثَة .

إنما تسمّى قُدَماء العلماء والفنانين بِقَدامتهم ، ويُحَدِّثونهم بِحداثتهم ، ولكن لمّا كان بين المتعاصرين من هؤلاء أو أولئك على رَغْمِ تَعاصُرِهِمْ ، مَنْ يَحِنُّ إلى الماضي ويعمل له ، ومن يشتغل بالحاضر ويعمل له ، ومن يطمح إلى المستقبل ويعمل له - تُسمّى أَوَّلُهُمْ قُدامِيًّا ، وثانيهم حَداثيًّا (١١٣) ، وآخِرُهم مُستَقبَلِيًّا (١١٤) ، حتى إذا ما خَلَفَ عَصْرٌ عَصْرًا ، استمسك القدامِيُّ الآخِر بالقدامِيِّ والحداثِيِّ الأَوَّلَيْنِ سلفًا له واطَّرح غيرَهما ، واستمسك الحداثِيُّ الآخِر بالمستقبلي الأول واطَّرح غيره ، وبقي المستقبلي الآخِر مُنْبَتًّا لا سلف له (١١٥) .

ولم يعدم أمرُ الجزالة عند المحدثين المتعاصرين ، تلك الطوائفَ الثلاث ؛ فقد انتبهوا للعربية وقد اتسعت فيها بين اللغة واللهجة ، هُوَّةٌ من التطور ، خَيَّلَتْ لهم مُتَّسعًا قادما في رحم الغيب (١١٦) :

أما القداميون الذين قصروا الجزالة على القدماء (١١٧) ؛ فأثاروا غيرهم إلى الحديث عن " فِتْنَة اللُّغَة النَّقِيَّة " التي أحدثها الصراع الشعوبي والتناحر المذهبي كلاهما ، فحرمت العربية الصدق ، وعاقتها عن التطور ، وشغلت اللغويين عن مباحث مفيدة في دقة العبارات ، وفي اختلاف الصيغ المتشابهة الظاهر (١١٨) ، وإلى الحديث عن عجز مقولات النحو القديمة - وما الجزالة فيما رأيت ، إلا إحداها - عن استيضاح النشاط اللغوي ، وأن "كل ما صنعه باحثٌ عظيم في القرن الخامس (الجرجانيُّ) ، هو أنه أخذ يطبق هذه النظرية أو يطبق المقولات النحوية المتعارفة ، تطبيقًا ينم عن ذكاء " (١١٩) ، وإلى الحديث عن الأعرابي صانع العالم ، ولغته " اللاتاريخية " الحسِّيَّة ، وهيمنة الذوق القديم على الذوق الحديث (١٢٠) ، وإلى الحديث عن مشكلة الفصاحة التي كان ينبغي أن تكون عونا على المشكلات اللغوية ، فجعلها " أهلُ الصَّفاء اللغويّ " ، أَهَمَّها (١٢١) ، وإلى الحديث عن وخامة عاقبة الجزالة ، فيما قصت فدوى طوقان من آثار الإجزال الذي حملها عليه أستاذها وأخوها إبراهيمُ الشاعرُ الكبيرُ ، قائلة : " لقد نما وتضخم اهتمامي بالتركيب القديم للعبارة الشعرية ، إلى حد كانت أفكاري ومشاعري تنصرف معه عن التجربة الحقيقية ، إلى الاهتمام بتركيب العبارات وانتقاء الكلمات ذات الطنين والدوي :

وَلِي عِنْدَكُمْ قَلْبٌ غَرِيبٌ مُطَرَّحٌ لَدى بابِكُمْ يُمسي وَيُصْبِحُ في الكُرَبِ
طَليحٌ إذا اسْتَنْهَضْتُهُ كَيْ أُقيلَهُ تَحامَلَ ثُمَّ انْكَبَّ مِنْ أَلَمِ الحُبِّ
فَلا تَسْأَلوني عَنْ بُكائي فَإنَّما بُكائِيَ يا أَحْبابَ قَلْبي عَلى قَلْبي

سَلامٌ عَلَيْهِ إذْ يَموتُ صَبابَةً وإذْ أنْتُمُ لاهونَ عَنْ قَلْبيَ الصَّبِّ

... كل هذه كنت أحسها سدًّا يقف دون الحركة والتدفق والانطلاق بعفوية وصدق خلال عملية النظم . كنت أحس النصح يدب في ثنايا أشعاري ويلصق بها صفة الجفاف واليبوسة . ولم أكن أعرف كيف أبحث في قصيدتي النَّسغ المفقود ، ولا من أين أستمده . كنت أنحت من صخر فعلا ، وكان هناك شيء يكبل الجيشان العاطفي في داخلي ، ويحول دون جريان التيار النفسي في قصيدتي بسهولة ويسر ، ولم أهتد إلى أصالتي إلا يوم هداني الدكتور مندور إلى أدب المهجر " (١٢٢) .

وأما الحداثيون الذين عافوا الجزالة واستمسكوا – أو كادوا – بالركاكة التي اتُّهموا بها وحُبِسوا فيها (١٢٣) ؛ فآثاروا غيرهم إلى الحديث عما في مصطلح " الحداثة " من قبول لشيء من الضياع ، وما في مصطلح " القدامة " ، من مجاهدة لذلك الضياع (١٢٤) ، وإلى الحديث عما يجني به على الكلام ، اطِّراحُ الفصاحة ، من ضعف وفسولة ، وأنه " صحيح أن (الفصاحة) وحدها لا تصنع فنا ، ولكن البعد عن الفصاحة – بدون صفة أخرى في الكلام – هو من الفن أبعد " (١٢٥) ، وإلى الحديث عما في استبدال فصاحة حديثة ، بفصاحة قديمة ، من فوضى إذا انفتح بابها لم يَقِرَّ للعربية قرارٌ (١٢٦) ، وإلى الحديث عمَّن أخذ مادة شعره من معالم الحياة العادية المكرورة المبتذلة ، ثم وصلها " باللغة التي كانت تصف بعر الآرام دون أن تفقد بهاءها وفخامتها " (١٢٧) ، وإلى الحديث عن وخامة عاقبة الركاكة ، فيما وجد المساتي حسن عبد الله ، في مثل قول نزار قباني :

" الوشمُ
جنيةٌ بوحيرةٌ
رقمُ الزَّنزانة تسعونا
في السجنِ العربيِّ بوهرانْ
والعمرُ اثنانِ وعشرونا
عينانِ كقنديلَيْ معبدْ
والشعرُ العربيُّ الأسودْ
كالصيفِ كشلالِ الأحزانْ

إِبْرِيقٌ للماءِ وَسَجَّانٌ

وَيَدٌ تُضَمُّ عَلى القُرْآنْ

وَامْرَأَةٌ فِي ضَوْءِ الصُّبْحِ

تَسْتَرْجِعُ فِي مِثْلِ البَوْحِ

آيَاتٍ مُحْزِنَةَ الإِرْنَانْ

مِنْ سورةِ (مَرْيَمَ) وَ(الفَتْحِ) " .

من آثار للإركاك : " منها التقرير غير المفيد ، ومنها ركاكة اللغة ، كاضطراره إلى قطع همزة الوصل في كلمة (الإسم) ، واستعمال الواو في قوله (وامرأة في ضوء الصبح) ، يريد أن يَشدَهَنا هنا بغرابة المنظر كأنما نراه فجأة ، ناسيا أنه حدثنا من قبل عن أنثى اسمها جميلة لها عينان وشعر ويدان ... ومنها كذب الشعور ... ومنها رقاعة شائعة في الشعر الحر كله ... أعني الفصل لغير ضرورة في كثير من الأحيان بين أجزاء لا تقبل الانفصال ، كالمبتدأ والخبر ، والفعل والفاعل ، والجار والمجرور ، والمضاف إليه ، ومثاله هنا وضعه كلمة (الإسم) في سطر و(جميلة) في سطر ".(١٢٨) .

وأما المستقبليون الذين رفضوا الجزالة والركاكة جميعا معا ، بدعوتهم إلى تفجير نظام اللغة والتفكير ، طامحين إلى ما لا يتأتى فيه لأحد تَجْزيلٌ ولا تَرْكيكٌ (١٢٩) ، فأثاروا غيرهم إلى الحديث عن علاقة الاستمساك بالأصول بالاستمساك بالحضارة ، وعن أن موقف الكاتب العربي المعاصر من اللغة (الفصيحة) جزء من الظاهرة الأسلوبية عنده ، وعن لزوم الإطار المرجعي (١٣٠) ، وإلى الحديث عن أن اطراح الفكر القديم بما فيه من آثار اللغة والتفكير القديمين ، ينقص من إنسانية الإنسان ويجدب من حياته ويطفئ من بصيرته (١٣١) ، وإلى الحديث عن استيعاب نظام لغتنا وتفكيرنا العربي الخصب ، لتجارب أولئك المستقبليين التي ظَنَّتْ مارقةً منه (١٣٢) ، وإلى الحديث فيما تنشره الصحف دون رقابة ، عن اختراق للقواعد اللغوية الأولية ، أقربَ إلى لعب الصبية ، منه إلى المقولة النظرية الحديثة (١٣٣) .

خاتمة

[٢٤] يبدو البحث لقارئه ، في أمر الجَزالة (صفة الشعر العربي القديم) والإجْزال (إخراج الشعر العربي القديم على هذه الصفة) والتَّجْزيل (الحكم على الشعر العربي القديم بهذه الصفة) وأمر الرَّكاكة (ضدّ الجزالة) والإرْكاك (ضدّ الإجزال) والتَّرْكيك (ضدّ التجزيل) ، أكثر منه في أمر المَلْهَلَة صفةً وإخراجًا وحكمًا ، حتى إذا ما مضى فيه إلى غايته ، اطلع على أن تلك الأمور الثلاثة أمر واحد .

لقد بلغ أمر المَلهلة التي تَلَقَّبَ بها عدي بن ربيعة التغلبي الشاعر العربي القديم ، من الغموض ، أن اتُّخذتْ صفة قَدْحٍ مرة وصفة مَدْحٍ أخرى ، وأن التبست كلمات القدح والمدح متنامية وكأنما روعي قياسُ بعضها إلى بعض ، وأنْ ساعدت اللغةُ على ذلك .

ولقد يسرت قطعة عدي التي اختارها أبو تمام لباب المراثي من ديوان الحماسة ، السبيلَ إلى تحقيقَ أمر المَلهلة بتحقيقِ أمر الجزالة (وضدها الركاكة) التي ذكرها المرزوقي شارح الديوان ، في أبواب عمود الشعر العربي القديم التي انبنى عليها الاختيار ؛ فاتضح وقوعُ مَلهلة مهلهل بينهما : من قدح فيه بها فقد عدها من الركاكة ، ومن مدحه بها فقد عدها من الجزالة .

ولما كان المرزوقي قد ترك شرح أمر الجزالة (وضدها الركاكة) ، وكان عبد القاهر الجرجاني قد نَعى على المحدثين الذين المرزوقيُّ واحدٌ منهم ، استعمالَهم مصطلحَ القدماء (جزالةَ الألفاظ) دون تحمُّل تكاليفه الثلاثة : علمِ معناه وعلمِ غرضِه وعلمِ تفسيره ، أي أن يجهلوا أَمْرَ تلك المَزيّة – انبغى لنا في أمر الجزالة والركاكة :

أولا : أن نبحثه عند القدماء لدى الجرجاني البعيدي القدم لدينا ، ولاسيما ما استوعبه هو عنهم .

ثانيا : أن نبحثه عند من استوعبه من المحدثين لديه القدماء لدينا والمحدثين لدينا الغائبين لديه جميعا معا .

ثالثا : أن نبحثه عند من لم يستوعبه من المحدثين لديه القدماء لدينا والمحدثين لدينا الغائبين لديه جميعا معا .

حتى إذا ما انجلى أمرهما انجلى أمر المَلهلة .

ولقد اتضح أن الجزالة ومثلها هلهلة المدح (الخفة) ، والركاكة ومثلها هلهلة القدح (السخف) عند القدماء ، صفتان نحويتان في نظم الكلام إبدالا وترتيبا وحذفا وإضافة ، تستبهمان على من يستوضحهما في غير نحو الكلام ، تكون الأولى متى انتظم قويا

كالحبل المشدود لا يتيح لمستوعبه أن يقول : لو كان كذا مكان كذا لكان أفضل ، وتكون الأخرى متى انتظم ضعيفا كالحبل المُرْخى يتيح لمستوعبه أن يقول ذلك ، وشاهد الحكم الموازنة المسوِّغة بين نظمَيْ كلامين مختلفين ، أو بين نظمي الكلام نفسه ، السالم والمغير .

ثم اتضح استيعاب قلة من المحدثين كابن رشيق والقرطاجني والأهواني والطرابلسي ، من أمر الجزالة (وضدها الركاكة) عند القدماء ومنزلتها من الشعر العربي القديم ، ما استوعبه الجرجاني ، كما دلت على ذلك نصوص لهم واضحة .

ثم اتضح عدم استيعاب كثرة من المحدثين ، من أمر الجزالة (وضدها الركاكة) عند القدماء ومنزلتها من الشعر العربي القديم ، ما استوعبه الجرجاني ، استعصت على المحاورة أسماؤهم ؛ فجمعتهم دعاوى أربعٌ ادَّعَوْها وفنَّدتُها :

الأولى : أَنَّ الجَزَالَةَ والرَّكَاكَةَ مِنْ صِفاتِ الكَلِمَةِ المُنْفَرِدَةِ .

الثانية : أَنَّ الجَزَالَةَ ضِدُّ السُّهُولَةِ والرِّقَّةِ .

الثالثة : أن التَّجْزِيلَ حُكْمٌ انطباعيٌّ (ذَوْقِيٌّ) .

الرابعة : أن الجزالة ضِدُّ الحَداثة .

[٢٥] ومهما ذكرتُ ما تيسرت لي دراسته ، لم أفرح بأن ينسى القارئ بسَبْرِ أَمْرِ الهَلْهَلَةِ ، فَرْقَ ما بين شعر مُهَلْهِلٍ وشعر غيره المحمول عليه المتحول إليه ، ثم فَرْقَ ما بين شعره وشعر من قبله وشعر من بعده (موعدتي في مقدمة هذا البحث) !

وإنني لأرجو أن أضع في إنجاز هذه الموعدة ، بحثًا تاليا أو أكثر ، والله المستعان .

حواشي البحث

(١) حرب : ١٩ ، والقوال : ١٣ ؛ فقد أشارا إلى الاختلاف في سنة موته بين ٥٠٠ ، و ٥٢٥ و ٥٣٠ و ٥٣١ م .

(٢) الفريجات : ٥٣ – ٨٢ .

(٣) السابق : ٨٣.

(٤) السابق : ٢٩ – ٤٤ .

(٥) ابن دريد : ٢٣٨ ، وراجع كذلك ٦١ .

(٦) ابن سلام : ١ / ٣٩ .

(٧) المرزباني : ٩٤ .

(٨) ابن منظور : هلل .

(٩) المرزباني : ٩٤ .

(١٠) ابن قتيبة : ١ / ٢٩٧ .

(١١) القالي : ١٢٩/٢ ، وإن خص إرقاقه الشعر عند ابن قتيبة ، بالمراثي ، فيما قرأ له على ابنه أحمد ، والبغدادي : ٢ / ١٦٤ .

(١٢) الأصفهاني : ٥ / ١٧٠١ ، وفيه " غُنِّيَ " ، بالبناء للمفعول ، وبناؤه للفاعل – إن شاء الله – هو الصواب ؛ فمن غُني في شعرهم من العرب لا يُحصَون كثرة ، و" الأغانيُّ " نفسه شاهد ، فأما من غَنوا هم في شعرهم هم ، فقليل . ولقد يقوي رأينا نسبةُ من نسب هلهلة مهلهل ، إلى حسن صوته ، فيما ذكر فارمر : ٥٩ .

(١٣) ابن منظور : رقق .

(١٤) الرضي : ٩٣/١ .

(١٥) ابن منظور : خنث .

(١٦) المرزباني : ١٦٢ .

(١٧) ابن منظور : هلل .

(١٨) المرزباني : ٩٥ .

(١٩) السابق نفسه .

(٢٠) أبو تمام : ٣٨٤/١ – ٣٨٥ .

(٢١) حرب : ٤٤ .

(٢٢) القوال : ٤٧ .

(٢٣) المرزوقي : ٩/١ .

(٢٤) الجاحظ : ١٤٤/١ .

(٢٥) ثعلب : ٦٣ .

(٢٦) الأصفهاني : ٨٦٧٥/٢٥ ، ٩٤٥٣/٢٧ .

(٢٧) الآمدي : ٤٢١/١ .

(٢٨) المعتزلي : ١٩٨/١٦ .

(٢٩) العسكري : ١٥٥ ، وكذلك الطناحي : ٥-٦ .

(٣٠) ابن منظور : جزل .

(٣١) السابق : ركك .

(٣٢) الجاحظ : ١٤٤/١ .

(٣٣) روى بالتمرض ابنُ دريد: ٦١ ، أنه إنما " سمي مهلهلا لقوله :

لَمَّا تَوَقَّلَ فِي الْكُرَاعِ هَجِينُهُمْ هَلْهَلْتُ أَثْأَرُ مَالِكًا أَوْ صِنْبِلا " .

وكذلك صنع البغدادي : ١٦٥/٢ ، وابن منظور : هلل ، والقوال : ٨ ، وغيرهم ، وهو ما أباه حرب : ٨ ، ساخرا : " إن فارسنا الذي دوخ بكرا وفتك بأبطالها اسمه (الذي كاد) أو (الذي كاد يثأر) ! " ، مؤثرا أن يكون لقبه اسمه ، ولا سيما أن من معانيه السمّ ؛ فيكون سم أعدائه ، على ما كان العرب يرغبون لأسماء أبنائهم أن تكون .

وليس يمتنع - على وجاهة النقد - أن يكون عديٌّ ابتدع الفعل (هلهل) في اللغة ؛ فمثل هذا من عمل الشعراء ، أو ابتدع ذكره في الشعر ، فسموه به .

ومن الطرف قول فارمر ، ٥٩ : " قيل إن (عدي بن ربيعة) وهو شاعر بني تغلب الأشهر ، ما لقب بالمهلهل إلا لحسن صوته . على أن كتابا آخرين يقدمون أسبابا أخرى لاشتهاره بهذه الصفة " .

(٣٤) المرزوقي : ٩/١ .

(٣٥) الجرجاني : ٤٥٦ .

(٣٦) صمود : ٤٩٧- ٤٩٨ .

(٣٧) ناصف : ٣٩-١٤٠، ١٤١-١٤٢ ، ١٨٥-١٨٦ .

(٣٨) الجرجاني : ٧٢ .

(٣٩) ضيف : ١٦٠-١٦١ .

(٤٠) الجرجاني : ٨١ .

(٤١) السابق : ٨٢ .

(٤٢) السابق : ٩٨ .

(٤٣) الجرجاني : ٦٣-٦٤ .وعلى رغم ذلك ظنه الأستاذ الشايب يقول بأسلوبين لفظيّ ومعنويّ ؛ فزيف الدكتور عياد : ٢٩ ، ظنه قائلا : " وضع الأستاذ الشايب لقضية اللفظ والمعنى يتجاوز كل ما كتبه عبد القاهر حول هذا الموضوع ؛ فلم يذهب عبد القاهر قط إلى مثل قول الأستاذ الشايب إن هناك أسلوبا معنويا ، وأسلوبا لفظيا يتكون على مثاله . ولا شك أن هذا تبسيط شديد للعلاقة بين اللغة والفكر ، ولكن الإجماع منعقد بين الباحثين في اللغة والأدب والأنثروبولوجيا وعلم النفس ، على أن العلاقة بين اللغة والفكر لا تتم من جانب واحد يمكن أن يعد أحدهما أصلا والآخر صورة له " .

(٤٤) المعتزلي : ١٦/١٩٧ ، والآمدي : ١/٢٣٩ ، والمرزوقي : ١/٧ ، وابن طباطبا : ٦ .

(٤٥) الجرجاني : ٣٦ .

(٤٦) ابن منظور : جزل ، وركك .

(٤٧) السابق : جزل .

(٤٨) الأصفهاني : ٢٧/٩٤٥٣ .

(٤٩) الجرجاني : ٨١ ، ٨٢ . ومن أطرف الاتفاقات –كما أوضح عبد اللطيف : ٤٧ح ، نقلا عن داود عبده – ألا تخرج أقسام القواعد التحويلية التي تتحول بها بنية الجملة الداخلية إلى بنيتها الخارجية عند النحويين التحويليين ، عن أقسام أعمال الناظم التي وجدتها في تفصيل الجرجاني . وإنما كان ذلك من أنها التي بها ابتعدت البنية الداخلية في أصلها .

(٥٠) السابق : ١٣٧ .

(٥١) ابن سنان : ١٥١ .

(٥٢) ابن منظور : خلع .

(٥٣) قدامة : ١٨١ ؛ فقد ذكر من عيوب العروض " التَّخْلِيع " أي الإفراط في الزحاف ، الذي يخرجه " عن باب الشعر الذي يعرف السامع وزنه في أول وهلة ، إلى ما ينكره حتى يعمم ذوقه ، أو يعرضه على العروض فيصح فيه ؛ فإن ما جرى هذا المجرى ناقص الطلاوة ، قليل الحلاوة " ؛ فلم أجد أدل على شدة إركاك الكلام من التخليع ؛ فاستعرته للنحو من العروض ، على طريقة علمائنا القدماء أنفسهم الدالة على اتحاد أصول تفكيرهم وأصالة علمهم فيما استنبطوا من العلوم الخالصة لهم .

(٥٤) الآمدي : ١/٦ ، ٥٧ ، ٤٢٩ ، والقرطاجني : ٣٧٦ ، ومصلوح : ٤٩ ، ١٠٥ ، وصقر : ٣٩ – ٤٢ .

(٥٥) ناصف : ٢٥٢ ؛ فقد قال : " جاء عبد القاهر فكتب كتابا خلاصته : إذا أريد لدراسة الأدب أن تبلغ درجة من النضج ، فلا بد من إقامة رابطة بينها وبين المسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات . من النحو يمكن أن ينشأ فصل مهم في علم الأدب . هذه القضية البسيطة التي يرفع لواءها باحث ذكي في القرن الخامس . من التأمل في الاحتمالات النحوية يمكن أن يفتح الباب أمام خبرة أقوى بالشعر . ولن نستطيع أن نفهم الشعر ما لم نستطع أن نحول دراسة النحو بحيث تفيدنا في توضيح لغة الشعر التي ظلت توصف وصفا مبهما في الكتابين العظيمين اللذين كتبهما الآمدي والقاضي الجرجاني . كان الآمدي والجرجاني يتحدثان عن قوة الألفاظ . وما من ناقد تعرض للشعر دون أن يفطن إلى هذه الخاصية ، لكن قوة الألفاظ ظلت عبارة مبهمة أو بابا مغلقا ؛ فكيف يمكن أن نعرف ما سميه باسم قوة الألفاظ وفاعليتها ؟ لابد لنا أن نستعين بالنحو الذي هو روح اللغة ونظامها " .

ولم تكن قوة الألفاظ عند عبد القاهر الجرجاني إلا جزالتها ، ولا كان الآمدي وعلي الجرجاني إلا بعض المحدثين .

(٥٦) الجاحظ : ١٤٤/١ .

(٥٧) فندريس : ١٩٥ ، وأولمن : ١٩٩–٢٠٠ ، ويوسف : ١٩٨–١٩٩ ، ٢٣١–٢٣٢ ، والوعر ٨٠–٨٢ ، والعبد : ١٢٠.

(٥٨) الأصفهاني : ٢٣/ ٨١٧٦

(٥٩) ابن رشيق : ١/ ١٢٩–١٣٠

(٦٠) السابق : ١/ ١٢٤

(٦١) السابق : ١/ ١٢٥ .

(٦٢) السابق : ١/ ١٢٦

(٦٣) السابق ١/ ١٢٥

(٦٤) السابق ١/ ٩٣

(٦٥) القرطاجني ٢٢٥

(٦٦) ابن منظور : مسك .

(٦٧) القرطاجني : ٢٢٤ .

(٦٨) الجاحظ : ١/ ١٤٤ ، وكذلك الخفاجي : ٣٢ — ٣٣ ، ٨٢ .

(٦٩) ابن طباطبا : ٨-٩ .

(٧٠) الجرجاني : ٦ .

(٧١) الأهواني : ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ .

(٧٢) ابن أبي الإصبع : ٤١٠ .

(٧٣) الحلي : ١٣٤ . ولقد رغبت مرة في خلال تدريسي لعلم عروض شعر اللغة العربية ، أن أستطرد إلى أمثلة من شعر اللهجة العربية المصرية ، دلالة على علاقتهما ؛ فذكرت ذلك لأستاذي محمود محمد شاكر - رحمه الله ! - فزجرني عنه شديدا !

(٧٤) الأهواني : ٤٤.

(٧٥) السابق : ٤٣ .

(٧٦) الطرابلسي : ٣٢٥ .

(٧٧) السابق نفسه .

(٧٨) السابق : ٣٢٦ .

(٧٩) السابق : ٣٣٠ .

(٨٠) الجرجاني : ٧٢ .

(٨١) ابن عاشور : ٢٨ .

(٨٢) المرزوقي : ١/٩ .

(٨٣) البرقوقي : ٣٧ .

(٨٤) السابق : ٢٤ .

(٨٥) ابن عاشور : ٢٨-٣١ ، ٤١-٤٢ .

(٨٦) الجرجاني : ٥٩ .

(٨٧) ابن عاشور : ٦٤-٦٥ .

(٨٨) البابرتي : ١٤٢ . من هؤلاء المحدثين أساتذة وزملاء متخصصون ، بأقسام اللغة العربية ، لا نفتأ نستفيد من محاورتهم .

(٨٩) الأصفهاني : ٨٦٧٥/٢٥-٨٦٧٦ .

(٩٠) الآمدي : ٥/١ ؛ فقد أعرض الشيخ عن التصريح بمن يذم من الطائيين ؛ إذ ليس فيه إلا التعرض لذم أحد الفريقين : الأصحاب أو الخصوم .

(٩١) المرزباني : ١٦٢ .

(٩٢) محمد (السيد) : المقدمة .

(٩٣) خليل : ٢٢٥-٢٢٨ .

(٩٤) الجرجاني : ١٤٧ .

(٩٥) كانوا سنة ٢٠٠١ م ، في فصلهم الأخير بقسم اللغة العربية ، من كلية التربية ، يدرسون علينا بنظيره من كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ، بجامعة السلطان قابوس ، مقرر " نصوص وتدريبات نحوية " .

(٩٦) ضيف : ٢٧-٢٨ ، وإبراهيم : ٩٥-٩٧ ، ١٠١ ، والحسيني : ٢٥٣ .

(٩٧) العرجي : ٢٧ ، ٢٨ .

(٩٨) ابن الأثير : ١٨٦/١ ، وابن عاشور : ٦٤-٦٦ ، وقصاب : ٢٠٢ .

(٩٩) ابن الأثير : ١٨٦/١ .

(١٠٠) ابن عاشور : ٦٤-٦٦ ، وقصاب : ٢٠٢ ، وعبد المطلب : ١١٢-١١٣ .

(١٠١) ضيف : ٣٣٤-٣٣٥ .

(١٠٢) الشايب : ١٨٥ – ٢٠٢ .

(١٠٣) عياد : ٣١ .

(١٠٤) السابق نفسه .

(١٠٥) عبد المطلب : ١١٧ .

(١٠٦) الآمدي : ٤١٤/١ .

(١٠٧) المرزوقي : ١٥/١ . وفي شرحه لمراد المرزوقي " بالطبع " ، انتهى ابن عاشور : ٢٠ ، إلى مرادفة الذوق له ، مستشهدا بسماعه أئمة الأدب يقولون : " هذا يشهد به الذوق السليم والطبع المستقيم " .

(١٠٨) ابن عربي : ٦٧ . وراجع ابن عاشور : ٢٠ ؛ فقد روى عن السكاكي أن أستاذه الحاتمي كان يحيلهم كثيرا ، إذا راجعوه في محسنات الكلام ، على الذوق ، ثم قال : " ونحن حينئذ ممن نبغ في عدة شعب من علم الأدب " .

(١٠٩) شبلنر : ١٣١-١٣٢ .

(١١٠) ماي : ٥٧ .

(١١١) ويليك : ٢٦٥ . ولقد قال شبلنر نفسه في عقب رفضه لما سماه التحليل الأسلوبي الذاتي : " لا يعني رفضنا لهذا الاتجاه أن الحدس أو التقويم الذاتي بمعناه الواسع ، لا يحتل مكانا في التفسير الأسلوبي الشامل . إن مثل هذا الجانب في داخل التفسير ، ينبغي توضيحه وعدم الاستغناء عنه بعد ذلك ، وخاصة عند عدم وجود إمكانيات أخرى في التفسير أو الشرح ، وينبغي كسب أساس أي تفسير من خلال المناهج التحليلية التي يمكن القيام بها " ١٣٢ .

(١١٢) مصلوح : ٨٨ .

(١١٣) يميل بعض المثقفين المعاصرين إلى أن يميزوا المهتم الشيء ، بالمنسوب إلى مصدره (مثاله الإسلاميُّ ، المشتغل بالإسلام العامل له) ، والجاري فيه على موروث عاداته ، بالمشتق من مصدره (مثاله المُسْلِمُ – اسم الفاعل – المكتفي من الإسلام بما تعود) ، ولا بأس بهذا التمييز ، ولئن أشكل علينا في " الاستبالي " ؛ فتركناه إلى مبينه .

(١١٤) وإن اقتضى التلازم (استباليًا) .

(١١٥) سئل يوسف إدريس في قول مجيد طوبيا في جيله من القصاصين والروائيين المصريين : " نحن جيل لا أساتذة له " ؛ فقال : " إذن لم يتعلموا " !

(١١٦) الأهواني : ٦٣ ، وإسماعيل : ١٧٦ ؛ فقد نبها على مشكلة اللغة المستمرة عند المحدثين الأوائل والأواخر .

(١١٧) ابن عاشور : ٦٥ ، وقصاب : ٢٠٠-٢٠٢ .

(١١٨) ناصف : ٤٢ ، ٧٧ ، ١٣٢ .

(١١٩) السابق : ٨٨ . وإن نبه فيما بعد على أن منهج الجرجاني كان ثورة على تلك المقولات القديمة ، واعتذر عنه قائلا : " ليس من الصواب أو الشرف في شيء أن نطالب باحثا ذكيا في القرن الخامس ، بما عجز عنه الدارسون حتى القرن الرابع عشر الهجري " ٢٤٨، طاويا اعتذاره عنه بدعوة الباحثين إلى استحداث مقولات لما يستحدثون من مناهج .

(١٢٠) الجابري : ٨٦-٨٧ ، ٨٨-٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ . وكذلك عبد المطلب : ٣٦٢ .

(١٢١) الحمزاوي : ١١-١٣ ، ٢٦-٢٧ ، ١٦١-١٦٢ .

(١٢٢) طرقان : ٨٩ ، ٩٠-٩١ .

١١) قباني : ٣٤ ، ٤٤–٤٦ ، وطوقان : ٨٨–٩٣ .

١١) ناصف : ب — ٢٠ . وكذلك بشر : ٣٤–٣٥ ، ٥٦–٥٩ .

١١) عياد : ٨٤ .

١١) بشر : ٧٨ .

١١) حجازي : ١١ .

١١) عبد الله : ١٦–١٩ . ولا تخفى دلالة كلامه على أنه من أصحاب الدعوى الأولى المفندة في الفقرة العشرين .

١١) أدونيس : ١٣٥–١٣٦ ، والخراط : ٤٦ . وقد وضعت في تأمل هذه الدعوة بحثا باسمها ، قصيرا ، أرجو أن يتاح لي نشره قريبا .

١٢٠) عياد : ٧٢–٧٣ ، ١٠١–١٠٣ .

١٢١) محمد : ٣٠ ، وعلي : ١٢ .

١٢٢) بزيع : ١٠٣ . وبهذه النتيجة خرج بحثي المشار إليه في (١٢٩) .

١٢٣) درويش : ٣٠٩ . وكذلك الملائكة : ٣٣٢ ؛ فقد سخرت بمثل هذا ، ممن سمّته " طفل اللغة المدلل " .

١٢٤) الجاحظ : ١/١٤٤ .

مراجع البحث

– الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) : " الموازنة بين أبي تمام والبحتري " ، تحقيق السيد أحمد صقر ، وطبعة دار المعارف بمصر ، الرابعة .

– إبراهيم (الدكتور شكري بركات) : " دراسات في الشعر العماني : ٤ – البديع واللغة في الشعر العماني الوسيط " طبعة سنة ١٩٩٤م ، ونشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة .

– ابن أبي الإصبع (المصري) : " تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن " ، قدم له وحققه الدكتور حفني محمد شرف ، وطبعه المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالجمهورية العربية المتحدة .

– ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم محمد الشيباني الجزري) : " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر " ، قدم له وحققه وعلق عليه الدكتوران أحمد الحوفي وبدوي طبانه ، ونشرته دار نهضة مصر بالقاهرة .

– ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن) : " الاشتقاق " ، حققه وشرحه الأستاذ عبد السلام هارون ، وطبعته دار الجيل ببيروت ، الطبعة الأولى سنة ١٤١١هـ = ١٩٩١م .

– ابن رشيق (أبو علي الحسن الأزدي) : " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده " ، تحقيق الأستاذ محمد محي الدين عبد الحميد ، وطبعة دار الجيل ببيروت ، الخامسة سنة ١٤٠١هـ = ١٩٨١م .

– ابن سلام (محمد الجمحي) : " طبقات فحول الشعراء " ، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر ، وطبعه المدني بالقاهرة .

– ابن سنان (أبو محمد الخفاجي الحلبي) : " سر الفصاحة " ، تحقيق علي فوده ، الطبعة الثانية سنة ١٤١٤هـ = ١٩٩٤م ، نشرة الخانجي بالقاهرة .

– ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي) : " عيار الشعر " ، حققه الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع ، وطبعته دار العلوم بالرياض سنة ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م .

– ابن عاشور (محمد الطاهر) : " شرح المقدمة الأدبية " ، طبعته دار الكشاف ببيروت سنة ١٣٧٧هـ = ١٩٥٨م ، ونشرته دار الكتب الشرقية بتونس .

– ابن عربي (أبو عبد الله محي الدين بن علي الحاتمي الطائي الأندلسي) : " ديوانه " ، طبعته بولاق بالقاهرة ، سنة ١٢٧١هـ ، ونشرته دار المثنى ببغداد .

– ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) : " الشعر والشعراء " ، حققه وشرحه الأستاذ أحمد محمد شاكر ، وطبعته دار المعارف بمصر .

– ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم المصري) : " لسان العرب " ، طبعته دار المعارف بالقاهرة .

– أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) : " ديوان الحماسة " ، طبعته السعادة الطبعة الثانية سنة ١٣٣١هـ=١٩١٣ م ، ونشرته المكتبة الأزهرية بالقاهرة .

– أدونيس (علي أحمد سعيد) : " زمن الشعر " ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٣م ، نشرته دار العودة ببيروت .

– إسماعيل (الدكتور عز الدين) : " الشعر العربي المعاصر " ، طبعة دار الكاتب بالقاهرة سنة ١٩٦٦م .

.الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد القرشي) : " الأغاني " ، حققه وأشرف عليه الأستاذ إبراهيم الإبياري ، وطبعة دار الشعب القاهرة سنة ١٣٨٩هـ = ١٩٦٩م .

.الأهواني (الدكتور عبد العزيز) : " ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر " ، طبعة دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد ، الثانية ١٩٨٦م .

.أونج (والتر - ج) : " الشفاهية والكتابية " ، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين ، ومراجعة الدكتور محمد عصفور ، وطبعة مؤسسة دار السياسة بالكويت ، العدد ١٨٢ من سلسلة عالم المعرفة ، لشعبان ١٤١٤هـ = فبراير ١٩٩٤م ، نشرة المجلس الوطني الكويتي .

.البابرتي (أكمال الدين محمد بن محمد بن محمود بن أحمد) : " شرح التلخيص " ، درسه وحققه الدكتور محمد مصطفى رمضان صوفية ، وطبع سنة ١٣٩١و.ر = ١٩٨٣م ، ونشرته المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان بطرابلس ليبيا .

.البرقوقي (عبد الرحمن) : " شرح التلخيص " ، طبعة دار الفكر العربي بالقاهرة ، المصورة عن الطبعة الثانية سنة ١٣٥٠هـ = ١٩٣٢م .

.بزيع (شوقي) : حوار بكتاب الأستاذ جهاد فاضل " أسئلة الشعر " الذي نشرته الدار العربية بليبيا

.البغدادي (عبد القادر بن عمر) : " خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب " ، حققه وشرحه الأستاذ عبد السلام هارون ، وطبعه المدني الطبعة الثانية سنة ١٩٨١م ، ونشره الخانجي بالقاهرة .

.بشر (الدكتور كمال محمد) : " العربية بين الوهم وسوء الفهم " ، طبعة سنة ١٩٩٩م ، ونشرة دار غريب بالقاهرة .

.ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) : " قواعد الشعر " ، حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور رمضان عبد التواب ، ونشره الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٩٦م .

.الجابري (الدكتور محمد عابد) : " نقد العقل العربي (١) تكوين العقل العربي " ، الطبعة السابعة في أكتوبر ١٩٩٨م ، نشرة مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت .

.الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ، حققه الأستاذ عبد السلام هارون ، وطبعه المدني الطبعة الخامسة سنة ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م .

.الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي) :

* " دلائل الإعجاز " ، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، وطبعه المدني ، ونشره الخانجي بالقاهرة .

* " أسرار البلاغة " ، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، وطبعه المدني الطبعة الأولى سنة ١٤١٢هـ = ١٩٩١م ، ونشرته دار المدني بجدة . (والدلائل هو المقصود دائما ، فإن عرضَ الأسرار نبهتُ عليه في المتن) .

-حجازي (أحمد عبد المعطي حجازي) : " رسالة إلى أمل دنقل " ، مقال بسفر أمل دنقل الذي حررته عبلة الرويني ، وطبعته الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٦م .

– حرب (طلال) : " ديوان مهلهل بن ربيعة " ، طبعة الدار العالمية ببيروت سنة ١٤١٣هـ = ١٩٩٣م .

– الحسيني (راشد بن حمد بن هاشل) : " اللواح الخروصي سالم بن غسان ، حياته وشعره : دراسة موضوعية وفنية " ، طبعة النهضة بسلطنة عمان ، الأولى سنة ١٤١٧هـ = ١٩٩٦م .

– الحلي (صفي الدين) : " العاطل الحالي والمرخص الغالي " ، حققه الدكتور حسين نصار ، وطبعته الهيئة المصرية العامة للكتاب .

– الحمزاوي (الدكتور محمد رشاد) : " العربية والحداثة أو الفصاحة فصاحات " ، نشرة المعهد القومي لعلوم التربية بتونس ١٩٨٢م .

– الخراط (إدوار) : " أنا والطابو : مقاطع من (سيرة ذاتية للكتابة) عن السلطة والحرية " ، مقال بالعدد ٣ من المجلد ١١ خريف ١٩٩٢ من مجلة فصول ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

– الخفاجي (الدكتور محمد علي رزق) : " ظاهرة الابتذال في اللغة والنقد " ، الطبعة الأولى سنة ١٤٠٧هـ = ١٩٨٦م ، نشرة الدار الفنية بالقاهرة .

– خليل (الدكتور حلمي) : " العربية والغموض " ، طبعة دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية ، الأولى سنة ١٩٨٨م .

– درويش (محمود) : حوار بكتاب الأستاذ جهاد فاضل " أسئلة الشعر " السابق الذكر .

– الرضي (محمد بن الحسن الإستراباذي النحوي) : " شرح شافية ابن الحاجب " ، تحقيق الأساتذة محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد ، وطبعة ١٣٩٥هـ = ١٩٧٥م ، ونشرة دار الفكر العربي بالقاهرة .

– محمد (السيد إبراهيم) : " الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية " ، طبعة دار الأندلس ببيروت .

– الشايب (أحمد) : " الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية " ، الطبعة الثامنة سنة١٩٨٨م ، نشرة مكتبة النهضة المصرية .

– شبلنر (برند) : " علم اللغة والدراسات الأدبية : دراسة الأسلوب ، البلاغة ، علم اللغة النصي " ، ترجمه وقدم له وعلق عليه الدكتور محمود جاد الرب ، وطبع الأولى سنة ١٩٩١م ، ونشرته الدار الفنية للنشر والتوزيع بالقاهرة .

– صقر (الدكتور محمد جمال) : " علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي " ، طبعة المدني بالقاهرة ، الأولى سنة ١٤٢١هـ = ٢٠٠٠م .

– صمود (حمادي صمود) : " التفكير البلاغي عند العرب ، أسسه وتطوره إلى القرن السادس : مشروع قراءة " ، طبعة المطبعة الرسمية بتونس سنة ١٩٨١م ، ونشرة الجامعة التونسية .

– ضيف (الدكتور شوقي) : " البلاغة : تطور وتاريخ " ، طبعة دار المعارف بالقاهرة ، السادسة .

– الطرابلسي (الدكتور محمد الهادي) : " خصائص الأسلوب في الشوقيات " ، طبعة سنة ١٩٨١م ، ونشرة الجامعة التونسية .

– الطناحي (الدكتور محمود محمد) : " ديوان المعاني لأبي هلال العسكري وشيء من التحليل والعروض والفهرسة " ، بحث بالجزء الأول من المجلد السادس والستين من مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، طبعة الصباح سنة ١٤١٠هـ = ١٩٩٠م .

- طوقان (فدوى) : " رحلة جبلية رحلة صعبة : سيرة ذاتية " ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٨م ، نشرة دار الشروق بعمان الأردن .

- العبد (الدكتور محمد) : " اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة : بحث في النظرية " ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م ، نشرة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع بالقاهرة .

- عبد الله (الحساني حسن) : " عفت سكون النار " ، الطبعة الأولى بالقاهرة ، سنة ١٩٧٢م .

- عبد اللطيف (الدكتور محمد حماسة) : " النحو والدلالة : مدخل إلى دراسة المعنى النحوي الدلالي " ، طبعة المدينة الأولى ، سنة ١٩٨٣م .

- عبد المطلب (الدكتور محمد) : " البلاغة والأسلوبية " ، طبعة دار نوبار بالقاهرة سنة ١٩٩٤م ، ونشرة مكتبة لبنان بيروت والشركة المصرية العالمية (لونجمان) .

- العرعي (سالم بن سعيد بن خميس) : " حمأة الفشل " ، قصيدة فائزة بمرتبة التشجيع الأولى ، منشورة بكتاب مهرجان الشعر العماني الثاني ، طبعة العالمية بسلطنة عمان ، الأولى سنة ١٤٢١هـ = ٢٠٠١م .

- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) :" كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر " ، تحقيق الأستاذين علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة دار الفكر العربي بالقاهرة ، الثانية .

- علي (الدكتور نبيل) : حوار ببرنامج " بلا حدود " بقناة الجزيرة القطرية الفضائية www.aljazeera.ne حلقة ١٤٢٢/١/٤هـ= ٢٠٠١/٣/٢٩م ، ص١٢من ٢١ .

- عياد (الدكتور شكري محمد) : " اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي " ، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م ، نشرة إنترناشيونال برس .

- فارمر (هنري جورج) : " تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي " ، عربه وعلق حواشيه ونظم ملاحقه جرجيس فتح الله المحامي ، ونشرته دار مكتبة الحياة ببيروت .

- الفريحات (الدكتور عادل) : " الشعراء الجاهليون الأوائل " ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م ، نشرة دار المشرق ببيروت ، وتوزيع المكتبة الشرقية بيروت .

- فندريس (جوزيف) : " اللغة " ، تعريب الأستاذين عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ، طبعة سنة ١٩٥٠م ، ونشرة مكتبة الأنجلو المصرية .

- القالي (أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي) : " الأمالي " ، طبعة ١٤٠٧ هـ = ١٩٨٧ م ، الثانية ، نشرة دار الجيل ودار الآفاق الجديدة ، بيروت .

- قباني (نزار توفيق) : " الشعر قنديل أخضر " ، الطبعة السادسة عشرة ، يناير ٢٠٠٠م ، من منشورات نزار قباني ببيروت .

- قصاب (الدكتور وليد) : " قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم : ظهورها وتطورها " ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥م ، نشرة المكتبة الحديثة بعين الإمارات العربية المتحدة .

- القرطاجني (أبو الحسن حازم) : " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " ، قدم له وحققه الأستاذ محمد الحبيب بن الخوجه ، وطبعته دار الكتب الشرقية بتونس سنة ١٩٦٦م .

- القوال (أنطوان محسّن) : " ديوان المهلهل " ، طبعة دار الجيل ببيروت ، الأولى سنة ١٤١٥هـ = ١٩٩٥م .

- ماي (رولو) : " شجاعة الإبداع " ، ترجمه الدكتور فؤاد كامل ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م ، نشرة دار سعاد الصباح بالقاهرة .

- محمد (الدكتور محمد سيد) : " الإعلام واللغة "، طبعة ١٩٨٤م ، نشرة عالم الكتب بالقاهرة .

- المرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى) : " الموشح : مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر " ، حققه الأستاذ علي محمد البجاوي ، وطبعته دار الفكر العربي بالقاهرة .

- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين) : " شرح ديوان الحماسة " ، حققه الأستاذان أحمد أمين وعبد السلام هارون ، وطبعته دار الجيل ببيروت ، الطبعة الأولى سنة ١٤١١هـ = ١٩٩١م .

- مصلوح (الدكتور سعد) : " العربية من نحو (الجملة) إلى نحو (النص) " ، بحث بالكتاب التذكاري " عبد السلام هارون : معلما ومؤلفا ومحققا " ، الذي أعده الدكتوران وديعة طه النجم وعبده بدوي ، نشرة سنة ١٤١٠هـ = ١٩٩٠م .

- المعتزلي (عبد الجبار القاضي) : " المغني في أبواب التوحيد والعدل " ، نشرة وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصر .

- الملائكة (نازك) : " قضايا الشعر المعاصر " ، الطبعة السابعة سنة ١٩٨٣م ، نشرة دار العلم للملايين ببيروت .

- ناصف (الدكتور مصطفى) : " اللغة بين البلاغة والأسلوبية " ، نشرة النادي الأدبي الثقافي بجدة لجمادى الآخرة سنة ١٤٠٩هـ = يناير ١٩٨٩م ، (كتابه رقم ٥٣) .

- الوعر (الدكتور مازن) : " دراسات لسانية تطبيقية " ، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م ، نشرة دار طلاس بدمشق .

- ويليك (رينيه) ، ووارين (أوستن) : " نظرية الأدب " ، ترجمة محي الدين صبحي ، ومراجعة الدكتور حسام الدين الخطيب ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٥م ، نشرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت .

- يوسف (الدكتور جمعة سيد): "سيكولوجية اللغة والمرض العقلي"، نشرة المجلس الوطني الكويتي ليناير ١٩٩٠م (كتاب عالم المعرفة رقم ١٤٥) .

النسبية وفلسفة اللامشروط عند «وليم هاملتن»



د . سامية عبد الرحمن*

البحث فى طبيعة المعرفة الإنسانية ومصدرها، وحدود إمكاناتها يوشك أن يكون هو الشغل الشاغل للفلسفة، منذ القرن السابع عشر، وحتى اليوم، أو على الأقل، من أهم المشكلات التى عالجتها الفلسفة.

وقد ذهب فلاسفة الإنجليز التجريبيين فى القرن الثامن عشر إلى أنه لا طريق إلى المعرفة إلا التجربة، سواء أكانت خارجية أو داخلية، فكل معلوماتنا مستمدة من عالم الحس مباشرة أو بتمثله؛ ذلك لأن الذهن قد يستخلص أموراً مما تمليه عليه الحواس بواسطة التفكير والتأمل الباطنى، فليس فى العقل إذن شىء إلا وقد مر بالحواس.

هذه الدراسة التى نقدم لها «النسبية وفلسفة اللامشروط» عند «هاملتن» تناقش هذا المعنى، وتحاول أن تتخذ من وجهة النظر هذه نقطة انطلاقة كى تتبع الجدل الذى أثارته، اختلافًا أو اتفاقًا، مع من اعتبروها قضية معرفية أو قضية دينية .

يسعى البحث لإثارة مجموعة من التساؤلات حول المعرفة عند هاملتن: هل معرفتنا نسبية أم مطلقة؟؟ هل ترد إلى الذات أم إلى العالم الخارجى، وهل للعالم الخارجى وجود مستقل عن معرفتى إياه؟ أم أن وجوده يتوقف على هذا الإدراك؟ وإذا كانت معرفتنا نسبية، فما هى الحدود التي ينبغى أن تقف عندها، وما النتائج التى تؤدى إليها هذه النظرة المعرفية؟

(*) أستاذ الفلسفة المساعد. بكلية البنات ـ جامعة عين شمس.

تمهيد:

هاملتن (١٧٨٨ ـ ١٨٥٦) فيلسوف اسكتلندى ولد فى جلاسكو، تخرج فى كلية باليول بجامعة أكسفورد، عُين أستاذًا للقانون الاسكتلندى والمدنى بجامعة أدنبرة ١٨٢١، فأستاذًا للفلسفة بها (١٨٣٦)، وشغل هذا المنصب حتى وفاته.

يرجع مذهبه إلى منبعين: المدرسة الاسكتلندية(*)، وكانط، و المحور الذى يدور عليه هو أن «التفكير شرط» أى أن «المعرفة نسبية».

يمكن القول إن هاملتن قد أكسب الفلسفة الاسكتلندية قوة دافعة جديدة، وإليه يرجع الفضل فى عودة مكانها إلى العلو مرة أخرى، وتفوقها ـ فى ذلك الحين ـ على جميع المدارس الفلسفية الأخرى.

كان اسمه وشهرته قد زاعا فى الفلسفة، بفضل مساهماته العديدة فى «مجلة أدنبرة»، وامتدت شهرته إلى خارج حدود اسكتلندا.

ومن أهم مؤلفاته(**)، التى كان لها أهمية خاصة؛ إذ إنها تحوى أهم أفكاره، واجتذبت أعظم الاهتمام من معاصريه هى:

ـ كتابات كوزان وفلسفته فى المطلق (اللامشروط) ١٨٢٩، وقد عرض فيها للمبادئ الرئيسية للميتافيزيقا.

(*) سميت المدرسة الفكرية التي أسسها «توماس ريد (١٧١٠ ـ ١٧٩٦) T. Reid في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، باسم المدرسة الاسكتلندية.

أما بالنسبة إلى محتوى تعاليمها، فيطلق عليها عادة اسم «فلسفة الموقف الطبيعي» أو «فلسفة «الإدراك المشترك» أو «الذوق العام Ph. of Common Sense . وهي تكوّن اتجاهًا متفرعًا من المذهب التجريبي الإنجليزي، وإن كانت قد نشأت عن المعارضة الواعية لمدرسة الفكر التجريبي التي يمثلها باركلي وهيوم. وقد استمدت هذه الفلسفة مادتها الفكرية من الموضوعات والمشكلات التي عالجتها المدرسة التجريبية، وهي المدرسة التي حاربتها وأخذت في تفنيدها.

وقد استيقظ «ريد» مثل كانط، من سباته القطعي بفضل هيوم، غير أن كانط وحده هو الذي تمكن من أن يحول التأثير الهائل الذي أحس به الاثنان إلى نتيجة مثمرة. غير أن هذا لم يقلل من التأثير التاريخي للمدرسة الاسكتلندية .

انتقلت زعامة المدرسة إلى دوجالد ستيورت، الذي يعد أقدر تلاميذ ريد، الممثل الأكاديمي الرئيسي للمذهب الأسكتلندي. ثم بعد ذلك إلى تومـــاس براون ١٧٧٨ ـ ١٨٢٠ T. Brown، تلميذ ستيوارت، الذي يمثل موقفه الفلسفي نوعًا من التوفيق بين الاتجاهات الترابطية في المذهب التجريبي، وبين الآراء الحدسية عند «ريد».

كل هؤلاء المفكرين، وغيرهم، قد طغت عليهم جميعًا شخصية مفكر أهم وأعمق هو فيلسوفنا «السير وليم هاملتن»(١).

(1) See: Grave. S. A : The Scottish ph. of Common Sense.P 43-47.

(**) Cousin's Writings And Ph . Of The Unconditional 1829,

Brown's Writings and Ph. Of Percetption 1830,

Logic 1833.

- Discussions Of Ph . And Literature, Education And University Reform. 1852...

- See: Paul Edward; Encyclopedia Of Philosophy . V. 3,4 (Part Hamilton . P . 409.

J.s, Mill: An Examination Of Sir W . Hamilton Ph Ch . 1 . P . 1:4 (Introductory Remarks).

ـ كتابات براون، وفلسفته فى الإدراك الحسى (١٨٣٠)، عرض فيها لنظرية المعرفة. وكتابه المنطق ١٨٣٣ .

هذا وقد أعيد طبع هذه الأبحاث فى كتابه «مناقشات فى الفلسفة والأدب، والتعليم والإصلاح الجامعى ١٨٥٢، طبعته لمؤلفات ريد (التى بدأت ١٨٤٦، وتمت ١٨٦٣). ثم ظهرت بعد ذلك طبعة لمؤلفات دوجالد ستيورات (فى أحد عشر مجلداً ـ ١٨٥٤ ـ ١٨٥٨). وكتابه محاضرات فى الميتافيزيقا والمنطق، لم يتمكن هاملتن من إعداده للطبع، نشره بعد وفاته تلميذاه: مانسل H. Mansel ، فيتش Veich (فى أربعة مجلدات١٨٥٨ ـ١٨٦٠).

تأثر هاملتن إيجابيًا بفلسفة كانط، وسلبيًا بالفلسفة التالية لها على نحو ما سنرى.

(١) نظرية المعرفة:

البحث فى نظرية المعرفة عند هاملتن يقتضى الوقوف عند ثلاث نقاط: الإدراك، نسبية المعرفة، فلسفة المشروط، هذه النقاط الثلاث ترتكز حول محور واحد، هو «نسبية المعرفة البشرية».

أ ـ الإدراك:

يتلخص موقف هاملتن ـ فى نظرية الإدراك الحسى ـ فى القول:

«بأننا ندرك مباشرة فى وعينا الكيفيات الأولية للأشياء، وأن لنا الحق فى القول إنها توجد على نحو ما ندركها حسيًا. وإلى هذا الحد تكون معرفتنا للأشياء الخارجية مباشرة حاضرة، لا توسط فيها.

ويرى هاملتن أن الظواهر العقلية أو الذهنية تندرج جميعها بين ظواهر الوعى أو الشعور Phenomena of Consciousness ، فحين يعرف المرء، يعرف أو يعى أنه يعرف، وحين يشعر فإنه يكون على وعى بهذا الشعور، وحين يريد، فإنه يعرف أنه يريد أو يكون على وعى بهذه الرغبة.

فالوعى أو الشعور ليس شيئًا يضاف إلى المعرفة، بل هو الشرط العام لوجودها. إن الوعى علاقة بين عارف أو واعٍ، وبين موضوع للمعرفة.

وفى الإدراك لدينا معرفة مباشرة، ليست معرفة بالتمثل Representative أو غير مباشرة، حيث أعرف الشىء مباشرة، لا بواسطة شىء آخر.

«فحين أرى قطًا ـ مثلا ـ فإننى أرى هذا الحيوان فى ذاته، وإدراكى هذا يختلف عن إدراكى لحادثة ماضية مثلاً، إذا تم هذا الإدراك الأخير عن طريق وسائل (وسائط) أخرى مختلفة عن الحدث الماضى. ربما يكون لدىّ معرفة غير مباشرة بالنسبة لحالات الماضى أو المستقبل، أما المعرفة الحاضرة المباشرة فهى التى توجد (الآن). وعلى ذلك الشىء يمكن أن يعرف فى ذاته فقط إذا عرف بوصفه موجود وجودًا فعليًا فى اللحظة الحاضرة[١].

معرفة أو إدراك الكيفيات الأولية للأجسام تتم بهذه المعرفة المباشرة، فماذا عن الكيفيات الثانوية؟

يجيب هاملتن بأننا لا نعرف مباشرة، بل بتوسط (تمثل) عن طريق تأثير الذات الواعية.

(1) Hamilton . W : Discussions . The Ph. Of Perception P . 16, 57, Dissertations. P 882.

الكيفيات الأولية توجد فى أجسام، أما الثانوية تفهم بوصفها تنتمى إلينا، بمعنى آخر، الكيفيات الأولية موضوعية not self ، الثانوية ذاتية، الأولى تدرك مباشرة بوصفها موضوع الإدراك الحسى، الثانية تفهم من خلال وسط Mediately .

ويرى هاملتن أنه منذ أيام «لوك» وهناك تمييز بين الكيفيات الأولية والثانوية. ولكنه أضاف إليهما نوعًا ثالثًا أطلق عليه primary-Secundo ، وهو يجمع بين الأولية، والثانوية أى بين الذاتى والموضوعى فى آن واحد[1].

نستخلص مما سبق أن هاملتن يتفق مع سابقه «ريد» فى أن لدينا معرفة مباشرة بالكيفيات الأولية للأجسام، ورغم هذا فإن نظرية هاملتن فى الإدراك تتجاوز منذ البداية مذهب ريد.

ظهرت فلسفة «ريد» من خلال معارضته للنظرية الظاهرية phenomenalist للمعرفة فى المذهب التجريبى، ولا سيما النتائج الشكاكة التى استخلصها هيوم منها. فعندما نعرف العالم الخارجى، يكشف لنا التحليل عن الفعل الذهنى (الصور والمقولات) من جهة، وعن الموضوع الحقيقى من جهة أخرى.

ويكون الموضوع بما هو خارجى حاضراً مباشرة فى الإدراك الحسى، ولا يحتاج إلى صور أو تمثلات معترضة تتوسط بيننا وبين حقيقة الأشياء الخارجية. وعلى ذلك فإن «ريد» يرفض ما يسمى بالنظرية التمثلية فى الإدراك الحسى أو المعرفة، لأن معرفتنا للأشياء الخارجية على نحو مباشر فى الإدراك الحسى، هى أحد المبادئ الأساسية للفهم البشرى السليم، وهو مبدأ نوقن به حدسيًا Intiuation، ولا مجال لدينا للشك فى حقيقته.

وبالمثل بدأ هاملتن بقبول الواقعية الطبيعية (أصحاب مذهب الذوق الفطرى أو الحس العام التى تضمنتها نظرية المعرفة عند «ريد». غير أن هاملتن لا يقتصر - فى الإدراك - على الفهم السليم لذهن الإنسان العادى فحسب، وإنما عن طريق الفحص والتحليل النقدى لعملية المعرفة - أيضًا - هكذا أحل «هاملتن» النقدية الكانطية محل قطعية «ريد» فى مجال الإدراك.

وهنا مشكلة المعرفة لا تحل بمجرد قولنا إننا نشعر «مباشرة» بالواقع المادى على أنه شىء مختلف عنا أو عن أحوالنا الذهنية. والقول بأن الموضوع بما هو كذلك - «ماثل فى الوعى ». هذا القول إذا ما نظر إليه على أنه يعنى أن وجود الموضوع ينبغى أن يكون فى «هوية» مع الصفة أو الكيفية المجربة، لكان من الواضح أن هذا الشرط لا يتوافر فى حالات كثيرة.

ولذلك كنا فى حاجة إلى اختبار نقدى دقيق لمفهوم الحضور المباشر Immediacy ،ومثل هذا الاختبار كفيل بأن ينبئنا مثلا أن كل معرفة عن طريق التذكر (معرفة استدلالية) لا يمكن أن تكون مباشرة، على نفس النحو الذى تكون عليه المعرفة الآتية من الإدراك الحسى مباشرة.

إذ إن الموضوع الذى مضى لا يعود ماثلاً، والذى يكون ماثلاً مباشرة فى هذه الحالة، إنما هو صورة متذكرة نستخلص منها استدلالات عن الشىء الذى كان ماثلاً من قبل. وعلى ذلك فالمعرفة المباشرة لا تكون ممكنة إلا فى حالة الإدراك الحسى.

---

(1) Dissertations. P 825: 844.

«كل ما يمكننا أن نعرفه عن العالم الخارجي ليس إلا محتويات للوعى، وأن الوعى بالتالى هو الدليل الوحيد الموثوق به، على وجود الأشياء الخارجية.

هنا يكشف لنا تحليل هاملتن النقدى عن استحالة الإبقاء على فكرة «المباشرة» فى صورتها الساذجة فى كثير من الأحيان، لذلك رأى نفسه مضطراً إلى التحول عن نظرية الموقف الطبيعى التى قال بها «ريد» بمقدار لا يقل عن مقدار تحوله عن النظريات الظاهرية (كانط).

وبهذا لا يبقى من واقعية ريد الطبيعية سوى معرفتنا أن الوعى لا يكشف عن الأنا وأفعاله النفسية فحسب، بل يكشف أيضًا عن اللاأنا وعلاقاته بالأنا.

يقول هاملتن:«فى الإدراك أشعر شعوراً مباشراً (عيانيًا) بالثنائية بين الأنا، واللاأنا ego and non ego.

هذا الشعور معطى أولى datum للوعى. وليس الإدراك استنتاجًا بأن نعى أولاً حالة من حالات الوعى، ونستنتج منها بعد ذلك الوجود الحاضر لموضوع فيزيائى (طبيعى) يوصفه علة للتغير الذى حدث فى شعورى(١).

الخلاصة أن هاملتن يقرر أن الأشياء موجودة فى الخارج بكيفياتها الأولية، أما الكيفيات الثانوية فتحدثها الأشياء فينا بقوى لها. فنحن لا ندرك «الأشياء فى ذاتها» من حيث إننا بعيدون عنها، وإنما ندركها فى تأثيرها الواقع على حواسنا. ندرك الشمس مثلاً بواسطة الأشعة الواصلة إلى العين... وعلى هذا يكون الإدراك مباشراً، ولكنه إدراك آثار الأشياء فى الحس.

وهذا الموقف يختلف عن موقف «ريد»، وعن موقف كانط أيضًا(٢).

وتقودنا نظرية هاملتن فى الإدراك إلى القول بنسبية المعرفة.

محور ارتكاز فلسفة «هاملتن»، والذى على أساسه يعارض المذاهب الترانسندنتالية لميتافيزيقا الألمان، والفرنسيين، هو ما أسماه «نسبية المعرفة البشرية»، وهو من أكثر الموضوعات تأثيراً بالنسبة لكل كتابات هاملتن، وبفضله تم اكتشاف بداية جديدة للقارىء الإنجليزى، ونهوض قوة جديدة فى الفلسفة.

«نسبية المعرفة، وفلسفة المشروط» عارض بها هاملتن ميتافيزيقا المطلق فى الفلسفات الألمانية والفرنسية.

ويتخلص هذا المبدأ فى القول «بأننا لا نعرف شيئًا كما هو فى ذاته، وأننا بالتالى نقتصر على معرفة الظواهر، وأن الأشياء فى ذاتها مختفية عنا»(٣).

ماذا نعنى بنسبية المعرفة؟

يقول «مل» فى كتابه «فحص فلسفة هاملتن»:

(1) Lectures. p. 18: 22

(٢) انظر: يوسف كرم. تاريخ الفلسفة الحديثة ص ٢٣٧.

(3) Mill . j. s: An Examination of sir w. Hamilton . ph. ch. III. p . 17:44

كلمة «نسبية» تختلف كثيرًا فى معناها، وغالبًا ما يؤدى هذا إلى الغموض.

حين نقول إن كل معرفة نسبية، فإن ما نعنيه أن هناك علاقة بين الذات والموضوع أو بين العقل العارف، العالم الخارجى (ماديًا كان أم روحيًا)، بين الأنا، اللاأنا.

الموضوعات المادية يمكن معرفتها عن طريق الإحساس، وبدونه لا يمكن أن نعرف أو نشك فى وجود الأشياء. ما نطلق عليه صفات أو كيفيات الأشياء، يأتى إلينا من العالم الخارجى عن طريق حواسنا. البرتقالة مثلا: صفراء اللون، حلوة المذاق، ناعمة الملمس، .. هذه الصفات جاءت من العين، الفم الأصابع ...إلخ... وهكذا تتحد فى وعينا الكيفيات التى تنسب للأشياء.

هذا هو مذهب نسبية المعرفة بالنسبة للذات الواعية(١).

هذا المذهب عبر عنه هيوم فيما يعرف بقوانين التتابع، حيث يرى أن الإحساسات المختلفة التى تعودنا على استقبالها معًا لا تحدث بالصدفة، بل إنها تتحد عن طريق قانون التتابع Succession. طبقًا لهذا، فليس لدينا إلا الإحساس، أما أن هناك جوهرًا أو سببًا خفيًا وراء هذه الإحساسات، فهذا لا وجود له.

«جميع مواد التفكير منتزعة من إحساسنا الداخلى أو الخارجى، وأى فكرة تفسر على أنها ليست صادرة عن تأثير حسى ما ستكون بلا معنى(٢)».

أما هاملتن فقد أوضح نسبية المعرفة فى مقالته «فلسفة اللامشروط»، وأقر أن المعرفة نسبية من ثلاث وجوه.

١ـ أنها تقوم فى نسبة ـ علاقة ـ بين حدين يجمع بينهما فى الحكم، على أساس العلاقة بين السبب والنتيجة.

٢ـ هى نسبة بين ذات عارفة، وموضوع يعرف.

٣ـ هى نسبة بين جوهر، وعرض. فيدرك الجوهر بالعرض ويدرك العرض بالنسبة إلى الجوهر.

هذه النسب أو العلاقات هى قوام التفكير، وإذا ما حاولنا رفعها، محونا كل معرفة، ووقعنا فى الوحدة المطلقة. فكل ما هو مدرك مشروط أى نسبى.

وعلى ذلك يقرر هاملتن أن معرفتنا ـ سواء بالعقل أو المادة ـ هى معرفة نسبية ومشروطة conditioned. أما الوجود فى ذاته أو «اللامشروط» أو «المطلق» فلا نعرف عنه شيئًا(*).

معرفتنا بالأنا، واللا أنا هى أيضًا معرفة ظاهرية محضة Phenomenal. فالذات تعرف عن طريق الوعى الباطن المباشر لمجرى التجربة.

(1) See: R . p . A nschutz: The philosophy of j. S. Mill ch vii Relativity of Knowledge. p . 115-123.

(2) Hume . D : Enquiry . p 27, 40, 89.

(*) Our whole Knowledge of mind and matter is only relative, of Existence, absolutley and in itself, we Know nothing (Lectures . p . 136: 138).

يقول هاملتن:

«حين أقول إن الشيء يعرف في ذاته، لا أعنى أن هذا الشيء يمكن معرفته في وجوده المطلق، بوصفه خارج حدود العلاقة (علاقة الشيء بنا)، فهذا مستحيل؛ لأن المعرفة نسبية. أما كلمة «شيء في ذاته» أو «بطريقة مباشرة» فهذا تعبير استخدمه فقط ـ في مقابله مع المعرفة بالشيء من خلال وسط أو تمثل (١)».

مـا يريد أن يوضحـه هاملتن هو أن ظواهر الشيء الخارجي لا تمثل مباشرة للوعي، ولكنها تعرف بواسطته فقط، حينما تعدل من خلال وسائل أو تمثلات.

ويكمن الخداع ويحدث الخطأ نتيجة لعدم التمييز أي العناصر ينتمي إلى الحس، وأيها ينتمي إلى عمل العقل.

الإدراك الحسي عند هاملتن يفسر في ضوء مبدأ «النسبية»، فالكيفيات الأولى التي نعرفها مباشرة، والتي تشهد بوجود عالم مستقل عن الوعي، لا تعدو أن تكون ظواهر.

وهذا معناه أنها نسبية أي متوقفة على قدراتنا في المعرفة، وبالتالي فإن هذه الكيفيات تعدل وفقًا لقدراتنا المعرفية، ولذلك فهي عاجزة عن إظهار الواقع في ذاته. في الإدراك الخارجي نعرف الموضوعات الفيزيائية فقط كما تظهر لنا بواسطة الحواس: الامتداد، الصلابة، القابلية للقسمة، الشكل، اللون، الحار والبارد(... الخ) كل هذا يظهر لنا من خلال الحواس.

معرفتنا بالمادة أو العقل هي:

«المادة أو الجسم»: اسم لمجموعة معينة من الظواهر، لكن هذه الظواهر ينبغي أن ينظر إليها على أنها مظاهر لشيء ما، وهذا الشيء لا يمكن إدراكه معزولاً عن مظاهره، وعن الذات المدركة له. ونحن ملزمون ـ بموجب قانون الفكر ـ أن نفكر في شيء مطلق، لا معروف ـ مثل الذات أو الجوهر، بمعنى آخر، نعتقد أن هذه الصفات هي صفات لشيء ما، لكن هذا الشيء إذا نظر إليه بعيداً عن ظواهره، فهو بالنسبة لنا مثل الصفر Zero الشيء يوجد فقط من خلال كيفياته وصفاته، وفي علاقاته. في وجوده الظاهري يمكن معرفته.

ينطبق نفس الشيء على كلمة «عقل».

بقدر ما يكون للعقل اسم معروف «الحالات المعرفة» الإرادة، الشعور، الرغبة.. وما إلى ذلك، بقدر ما نكون على وعي بهذه الحالات، يكون «العقل» معروف . أما إذا تصورنا العقل ـ في ذاته ـ بمعزل عن هذه الكيفيات أو في وجوده المطلق، يصبح بلا معنى (٢).

ومـوقـف هـاملتن بالنسبـة «لنسبية المعرفة» شبيه بموقف كانط، فهو يرى أن التجربة هي السبيل الوحيد إلى المعرفة، وأن الشيء من حيث هو– في ذاته – Noumena ، لا سبيل إلى إدراكه.

وخطأ الميتافيزيقا القديمة يتلخص في زعمها أن العقل يستطيع الوصول إلى الحقائق المجردة، كالعالم

(1) Dissertations p 866.

(2) Lectures. p . 146-148.

والروح والإله.فنحن لا ندرك من الأشياء إلا كيفياتها وأعـراضها، بعبارة أخرى: نحن لا نعرف الأشياء، وإنما تنصب معرفتنا على طائفة من الأعراض والظواهر.

ويرى كـانط أن الفارق بين «الأنا»، واللا أنا أو بيـن «الذاتي»، و«الموضوعي» ليس فـارقًا في اللغـة أو الشكل، بين مظهرين لحقيقة واحدة، لكنه يشير إلى حقيقتين كل منهما منفصل عن الآخر.

«الشيء في ذاته» يختلف عن مـا هو «ظاهري». ربما يكون أكثر حـقيقة، بوصـفه الواقع الدائم، الذي يكون الآخر بالنسبة إليه مجرد مظهر.

ويعتقد كانط بوجـود عالم حقيقي هو عالم «الأشياء في ذاتها» يتجـاوز عالم «الظواهر»، ويكون سببا له. أما بالنسـبة لهـذا الشيء في ذاته، ليس لدينا وسائل إدراك سـوى إحساسنا، لذلك نـحن لا نعلم ماذا يكون الشيء في ذاته على الإطلاق. نحن نفـترض ـ على الأقل ـ وجـود هذا الشيء في ذاته، أما بالنسـبة لطبيعته القصوى immost nature فلا نستطيع معرفتها، لأنها تجاوز حدود قدراتنا المعرفية(١).

يقول كانط:

«..... إن كل حدس لنا ليس إلا تمثلاً لمظهـر، وإن الأشياء التي ندركها بالحـدس ليست في ذاتها على نحو مـا ندركهـا بالحدس، وإن تركـيب علاقاتهـا ليس في ذاته على نحـو ما يبدو لنا، وأنـه إذا ما أزيلت الذات، أو حتى التركيب الذاتي للحواس بوجه عام فحسب، لاختفى كل تركيب للأشياء، وكل علاقاتها في المكان والزمان، بل لاختـفى الزمان والمكان ذاتهما. فـهما بوصفـهما مظاهـر، لا يمكن أن يوجدا في ذاتهما، بل فينا نحن فقط.

أما ما قد تكونه الأشياء في ذاتها، مستقلة عن كل قدرة لحسـاسيتنا على تلقيها، فذلك ما يظل مجهولاً لدينا تمامًا(٢).

من هذا النص يتـضح الطابع اللا أدري لمثـاليـة كـانط، فهي تؤكـد أن الأشـياء كـمـا تبـدو لنا مجـرد «ظواهر»، أما ما وراء هذه الظواهر فذلك هو المجهول الذي لا نعرفه. وهذا ما أكده هاملتن.

«كل ما نعـرفه هو مجـرد ظاهر، ظاهر لـ «لا مشروط». نحـن لا نعلم شيئًا عن ماهية المادة، كـما أننا جاهلون أيضًا بماهية العقل(٣).

وهذا يعني أن نظرية الموقف الطبـيعي التي وضـعها «ريد» لتكون حـائلاً دون النزعة الذاتيـة، والنزعة الشكية، قد تحـولت على يد هاملتن إلى حد أنها عادت إلى الرأي القـائل بأن معرفتنا الحـقة لا يمكنها أن تمتد إلى ما وراء الظواهر العابرة للوعي. وهكذا عادت الواقعية الطبيعية إلى نفس المذهب الظاهري الذي لم تظهر إلا لتفنيده.

---

(1) Mill . j . s : Examination . ch . II. p 9-11.

(2) Kant. Critique of Pure Reason. B. II. ch . III. of the ground of division of all Objcets into phenomena and Noumena. p . 208.

(3) Hamilton : Discussions . P 643.

ومن الواضح أن هذه الحجج التى استندت عليها نسبية المعرفة عند هاملتن، قد استمدت من كانط أكثر من هيوم، ومن ثم فإنها لا تمثل عودة إلى النظريات التى حاربها «ريد»، وإنما تمثل تقدمًا عليها، وانتقالاً إلى النظرية النقدية للمعرفة التى أكد عليها كانط.

فلسفة المشروط:

وضع كانط أساس فلسفة المشروط فى كتابه «نقد العقل الخالص». لكنها اكتسبت شهرة أوسع، وطابعًا أكثر تميزًا عند هامتلن. التفكير فى شىء معناه إدراجه تحت تصور.

إن الفكر يفرض شروطًا على موضوع تفكيره. كى تفكر هو أن تشترط To Think is to Condition . الحد الشرطى هو القانون الأساسى لإمكانية الفكر. وبما أن المشروط محدد، فهو إذن الموضوع الوحيد الممكن للمعرفة.

أما المطلق، واللانسبى، واللامشروط، فلا يمكن أبدًا تصوره، فهو غير قابل للإدراك inconceivable.

كل ما نعرفه عنه أنه موجود، لكننا لا نعرف ما هو what it is ، وبناء على هذا فإن الفلسفة ـ إذا نظر إليها بوصفها أكثر من علم المشروط ـ تكون مستحيلة. ونحن لا نستطيع أن نرتفع فوق المتناه؛ لأن معرفتنا، سواء بالعقل أو المادة، لا يمكن أن تصبح أكثر من معرفة بظواهر نسبية للوجود.

ويتساءل هاملتن:

هل كل ما هو غير قابل للإدراك لا بد أن يكون زائفًا؟

يجيب على ذلك بالنفى، فعلى الرغم من أن كثيرًا من الأشياء لا يمكن تصورها، لكننا مع ذلك نعرف أن بعضها لا بد أنه حقيقى.

يحاول هاملتن تحليل هذه القضية (*) فيقول:

«لا يوجد أساس لاستنتاج حقيقة معينة لتصبح مستحيلة، فقط من مجرد عدم قدرتنا (عجزنا) عن أن ندرك إمكانيتها». بمعنى أن العجز عن إدراك حقيقة معينة لا يعنى أنها زائفة أو مستحيلة.

ويؤكد هاملتن أن العجز عن إدراك أى حقيقة إنما يرجع إلى خبرتنا المحدودة، ولذلك يمكن حل المشكلة أو إدراك ما هو غير مدرك، عن طريق اتساع مجال الخبرة.

إن أى فكرة معرفية حينما تعرف، لا تعرف بمعزل عن الأفكار السابقة لها، ولكن تعرف بعلاقتها بها، وبمشابهتها معها، والشىء يعرف معرفة تامة حينما يكون فى كل أشكاله، وتحت كل صوره يشبه أشياء مؤكدة لوحظت من قبل، أى من خلال معرفة سابقة. وعلى ذلك، فنحن ندرك الأشياء الحسية أو انطباعاتها عن طريق التجاور، والتشابه بين أفكارنا ، وهذا ما يعرف بقانون التتابع التلازمى الموجود فى طبيعتنا، فهذا القانون هو المفتاح الأساسى لظواهر اللامعروف.

ويمضى هاملتن فيقول:

(*) Whatever is inconceivable must be false.

«وحتى إذا افترضنا أن عدم القابلية للإدراك ليست فقط بسبب الخبرة المحدودة، ولكن لأن لها جذوراً فى العقل ولا تنفصل عنه، فإن كل هذا لا يلزمنا أن نستنتج أن:

ما نحن عاجزون عن إدراكه لا يمكن وجوده، وبالتالى لا يمكن استنتاج أنه زائف. «أو بمعنى آخر»:«ما هو غير قابل للإدراك ليس بالضرورة أن يكون «غير قابل للتصديق أو الاعتقاد».

استخدم «هاملتن» ثلاثة معان للفعل «يدرك» To conceive أدت إلى ثلاثة معان لكلمة «غير قابل للإدراك».

المعنى الأول لـ «الغير قابل للإدراك» هو ما لا يستطيع العقل أن يتمثله، كما فى حالة «الأشياء فى ذاتها» Noumena لأنه لا صفات تنسب للعقل يمكنه بها أن يشكل أى تمثل، أو أن الصفات المعطاة متناقضة فيما بينها، حيث لا يمكن للعقل أن يضعها معًا فى تصور (قالب) واحد.

على سبيل المثال: نحن لا يمكننا تصور شىء بوصفه أ. لا أ، (يكون ولا يكون) فى آن واحد، أو أن نتمثل دائرة مربعة، أو جسم كله أبيض، وكله أسود فى نفس الوقت.

هذه الأشياء وغيرها غير قابلة للإدراك؛ لأنها تتناقض مع الخبرة الحسية، أو لأنها تؤدى إلى إحساسين متناقضين لموضوع واحد فى وقت واحد.

هذا ما عبر عنه هاملتن بقانون التناقض أو مخالفة «التتابع».

المعنى الثانى« لعدم القابلية للإدراك» هو:

عجز العقل عن معرفة أو إدراك الموضوع بوصفه تحققًا ممكنًا، رغم قدرته على تمثله بوصفه تخيلاً.

العقل يمكنه وضع أجزاء الفكر معًا، لكنه لا يستطيع معرفة التركيب ـ تركيب الفكرة كما توجد فى الطبيعة.

أما المعنى الثالث، الذى أشار إليه بعبارات مختلفة هو:

«نحن نفكر أو ندرك أو نفهم شيئًا فقط بوصفه يندرج تحت شىء آخر أعلى». هنا يستخدم هاملتن كلمة التفكير، الفهم، الإدراك بمعنى واحد تقريبًا، ليقول إن هذا الشىء المراد فهمه أو إدراكه يرد إلى حقيقة أعلى، أكثر شمولاً.

لكن الحقائق الأولية للوعى، بوصفها شروطًا يدرك من خلالها الشىء، هى نفسها غير مفهومة(١).

نعود إلى القضية التى حاول هاملتن تحليلها. وهى أن ما هو غير مدرك لا ينبغى أن يكون زائفًا لمجرد أننا لا نستطيع إدراكه. ذلك أن عدم إدراك القضية فى أى معنى من المعانى السابقة؛ لا يتنافى مع الاعتقاد بصحتها(٢).

يقول هاملتن:«على الرغم من أن كثيرًا من الأشياء لا يمكن تصورها، أو أنها بالنسبة لقوانين العقل غير مدركة، إلا أننا نعرف أن بعضها ـ على الأقل ـ لا بد أن يكون حقيقيًا.

(1) Lectures. V. III. P . 100: 102, Dissertations P 745.

(2) I bid . v. III. p 99, 113.

ويقرر «هاملـتن» أنه متى ما أقـررنا بقانون التناقض وقـانون الثالث المرفـوع، فإن كل تفكيـر يقوم بين طرفين كـلاهما لا يمكن تصوره. والطرفـان يمثلان مـا هو مطلق أو «لا مشروط». وأحـد هذين المطلقين (الحدين)، نحـن نعرف أنه صحيـح لا محـالة؛ لأن الطرفين متناقضان، لكـن لما كان كلاهمـا غيـر قابل للتصور أو للإدراك، فإننا لا نعرف أيهما يكون صادق.

«المشروط» هو الوسيلة Mean التي توجد بين حدين (طرفين) لا مشروطين، يستثنى أحدهما الآخر، ولا أحد منهما يمكن إدراكه أو تصوره كشيء ممكن، لكن بالنسبة لكل منهما، واحد لا بد من الاعتراف به كضرورة(*)(١).

يوضح هاملتن رأيه في المشروط بالمثال التالي:

المكان إما أن يكون متناهيًا ، أو لا متناهيًا. إما أن يكون محدودًا (أي له نهاية) أو لا محدودًا (لا نهاية له). هذه افتـراضات متناقـضة فيمـا يرى هاملتن، لكن أحدهمـا ـ طبقًا لقـانون الوسط المرفوع ـ لا بد أن يكون صادقًا لا محالة، ولا يمكن أن يكون كلا الطرفين صادقًا، حتى لو كنا لا نستطيع تصور أيهما.

وكذلك الحـال في الزمان : نحن لا نستطيع تصـور بداية له، كما لا نسـتطيع تصور أزليتـه، أو بتعبير آخر، لا يمكن إدراك بداية مطـلقة أو ارتداد لا متناه للزمـان، على الرغم من أن أحد هذين القـولين ينبغي الإقرار بأنه صادق .

الإرادة: هل هي حـرة أم لا، نحن لا نسـتطيع مـعرفـة ذلك، لكن لا بد أن تكون أحـد الافـتراضـين. ويرجح هاملتن أن الإرادة حرة؛ لأنه إذا لم تـكن كذلك، فلا نستطيـع تعليل أفعالنا، والتي يؤكـدها وعينا في داخلنا.

ويمضي «مانسل»(**)، في توضيح نسبية المعرفة وفلسفة المشروط فيقول:

«الوعي لا بد وأن يكون وعيًا بشيء ما، وهذا الشيء يمكن معرفته فقط كشيء موجود من خلال تميزه عن الذي «لا يوجـد» ، ولكن التمييز أو الاخـتلاف يستلـزم حدودًا. وإذا كان كل فكر مـحدود، فـإن ما ندركه هو بالضـرورة شيء متناه، أمـا اللامتناهي فـهو مجـرد اسم فقط لغيـاب الحالات التي من خـلالها يكون الفكر ممكنا.

والحديث عن فكرة اللامـتناهي هو إثبات شروط ثم نفيـها، والتناقض الظاهر في مثل هذا التـصور قد وضعناه نحن أنفسنا وذلك حينما حاولنا إدراك ما لا يمكن إدراكه، وفهم ما لا يمكن فهمه.

فشرط الوعي إذن هو الاختلاف، وشرط الاختلاف هو التحديد.

(*) The Law of Conditioned: That all positive Thought lies between two Extremes , neither of which we can conceive as possible, and yet as mutual Contradictories, the one or the other we must rcognise as necessary.

(1) Discussions. p 624.

(**) مفكر لاهوتي ١٨٢٠ ـ ١٨٧٩ أعظم تلاميذ هاملتن، عمل على إدخال فلسفة هاملتن في انجلترا، حاول صياغة الأفكار الرئيسية في مذهب هاملتن في صورة أدق ، كما حاول الدفاع عن «هاملتن »ضد هجوم «مل» في بحث بعنوان «فلسفة المشروط» ١٨٦٦، و تطبيق مبدأ هاملتن الخاص بنسبية المعرفة في المجال الديني.

- Mill. J . S : An Examination Of Sir . W. Hamilton Ph. Ch . Vii: P . 112

والوعى ممكن فقط فى شكل رابطة أو علاقة، علاقة بين ذات مدركة، وموضوع يدرك، ذات تعى، وموضوع تعى به هذه الذات. لا يمكن وجود وعى دون وجود هذين الدافعين (الذات والموضوع). الذات هى ذات فقط من خلال وعيها بموضوع، والموضوع هو موضوع فقط من خلال إدراكه عن طريق الذات.

الفكر إذن نسبى بالضرورة، أما المطلق فهو مجرد اسم لا يعبر عن أى موضوع، ولكن مجرد رفض أو سلب للنسبى الذى به ينظم الفكر(١).

هذه هى فلسفة المشروط كما أوضحها هاملتن، ومانسل، وخلاصتها أن التفكير شرط، والمعرفة نسبية، ولذلك لا أساس لزعم شلنج وكوزان أننا ندرك المطلق.

ولكن هذا التفكير يقودنا إلى مجال آخر.

إذا لم يكن بمستطاعنا معرفة شيء أكثر من النسبى والمشروط، فإن هذا يقودنا إلى الاعتقاد فى وجود شيء ما غير مشروط يقع خلق مجال كل حقيقة مدركة ومفهومة.

(٢) من النسبية إلى «فلسفة اللامشروط»:

أ- تفنيد هاملتن لزعم كوزان» فى المطلق:

هل لدينا حدس عقلى مباشر يدرك الله؟ يجيب هاملتن على ذلك بالنفى فيقول:

«إن اسم الله قد حُجب تحت عبارتين مجردتين تمامًا «اللامتناه»، «المطلق»(٢).

الله الذى يفهم ليس إلهًا على الإطلاق»، أعلى تقديس لكل دين حقيقى لا بد أن يكون «الله» الغير قابل للمعرفة. **هل لدينا حدس مباشر بالامتناه، المطلق؟** يجيب كوزان بالإيجاب، هاملتن بالرفض.

يرى كوزان أنه فى كل عمل للوعى، يوجد ثلاثة عناصر، نكون على علم بهم.

العنصر المتناه (عنصر الكثرة الذى يتكون من الذات أو الأنا)، وما يختلف عن الذات أو «اللا أنا».ويوجد أيضًا عنصر آخر لا متناه (الوعى بشيء لا متناه). ويرى كوزان أنه فى وعينا بهذه الموجودات المتناهية الكثرة، النسبى، العرضى، فإننا نعى فى نفس الوقت وحدة سامية أو أعلى، عن طريقها توجد مثل هذه الموجودات المتكثرة المتناهية، وحدة مطلقة، جوهرية، لا متناهية ـ فى مقابل الموجودات النسبية العرضية المتناهية: هذه الوحدة هى الله.

الكثرة والوحدة هما المتناه، واللامتناه (الله) أما العنصر الثالث فهو العلاقة بينهما، التى هى السبب والنتيجة. هذه الأشياء الثلاثة توجد مباشرة فى كل عمل للوعى، ولذلك يمكن إدراكهم ـ بوصفهم موجودات حقيقية – بحدس مباشر.

---

(1) Mansel . H : Limits Of Religious Thought P . 30.

(٢) حاول مانسل تمييز هذه التعبيرات الغامضة، ورأى أن التساؤل بين كوزان، هاملتن لا يرتبط بإمكانية معرفة الكائن اللامتناه، بل بفكرة أو تصور مستعار للامتناه، والذي يرى أنه من غير المناسب أن ننسبه لله.
ما أكده كوزان، وأنكره هاملتن هو معرفة الله اللامتناه والمطلق.

See Mansel: The Limits of Religious Thought. p 15, 42,90,98

أما هاملتن فلا يعترف ـ من هذه العناصر الثلاثة التي يقرها كوزان ـ إلا بالأول منها فقط، أي العنصر المتناه، النسبي الذي يتكون من الذات، اللاذات أو الأنا، اللا أنا، اللذين يشترط و يتحدد كل منهما بالآخر.

ويستبعد هاملتن العنصر الثاني والثالث، ولذلك يرفض مقولة أن الله يعرف بوعي مباشر، أو يفهم عن طريق حدس مباشر. لأن كونه لا متناه ومطلق لا يمكن معرفته على الإطلاق؛ لأنه ليس لدينا كفاءات عقلية قادرة على فهم اللامتناه أو المطلق.

ويصف هاملتن المذهب الذي يقر أن لدينا معرفة مباشرة أو حدسية عن الله بأنه ميتافيزيقا رديئة، تصور زائف لطبيعة وحدود العقل البشرى، كما أنها تؤسس على فسيولوجيا خاطئة ومصطنعة.

ـ كلمة «مطلق» يمكن استخدامها فقط بمعنى يخالف «النسبى» أى بالمعنى السلبى، إضافة إلى ذلك لم يفرق كوزان بين كلمة مطلق، لا متناه.

أما «هاملتن» فقد جعلهما نوعين لأصل أعلى هو «اللامشروط Unconditioned. وحدد «اللامتناه» بوصفه: «اللامشروط اللامحدود» أما المطلق فهو «اللامشروط المحدود»(١).

يقول هاملتن: كلمة «مطلق» لها معنى مزدوج، إن لم يكن ثلاثيًا.

«المطلق يعنى ما هو «حر» أو «غير مرتبط» : نه سيكون المطلق بمعزل عن العلاقة، المقارنة، التحديد، الشرط، التبعية... (هنا المطلق لا يتعارض مع اللامتناه).

ـ المطلق يعنى المنتهى Finised ، التام، الكامل: معنى المطلق هنا (ما هو خارج العلاقة).

حاول هاملتن أن يثبت أن كلا من المطلق، اللامتناه لا يمكن إدراكهما بالعقل سواء تحدثنا عن المطلق ككل أو المطلق كجزء، أو طبقنا هذه العملية على حدود الزمان والمكان، فالنتيجة واحدة، هى أنهما متساويان فى عدم إدراكهما؛ لأن الأفكار الوحيدة التى يمكن أن نكونها عنهما هى أفكار سلبية.

ـ اللامشروط اللامحدود أو اللامتناهى، اللامشروط المحدد أو المطلق، لا يمكن تفسيرهما عن طريق العقل، ذلك أن تصور اللامشروط هو تصور سلبى فقط، أى سلب للمدرك ذاته.

فمن الناحية الأولى لا يمكن أن ندرك المطلق الكلى، ولا المطلق كجزء من الكل، وأيضًا لا نستطيع أن نفسر عقليًا لا متناه كلى، لأن هذا يستلزم كليات متناهية تستلزم بدورها الزمان اللامتناهى(٢).

ينتهى هاملتن إلى عدم إدراك المطلق، اللامتناه... هذه نتيجة الجزء الأول من جدل هاملتن. أما الجزء الثانى، حاول فيه هاملتن أن يثبت أن مطلق «كوزان» لم يعد مطلقًا بل نسبيًا، لأن السبب لا يدرك إلا من خلال نتائجه، بمعنى آخر: لم يعد للمطلق وجود فعلى، بل ممكن Potentia، وهنا يصبح المطلق ـ بمعنى ما ـ غير كامل(٣).

(1) Discussions . P 13.

(2) Ibid. P . 17: 19.

(3) Discussions . p 32-33.

يقول كوزان: إننا نعرف المطلق أو الله بوصفه سبب مطلق Absolute Couse. هذا القول مدمر لذاته فيما يرى هاملتن. لأن فكرة السبب تتعارض مع فكرة المطلق، السبب لا يعرف إلا من خلال نتائجه، أى (فى علاقة)، وعلى ذلك فالمطلق بوصفه سبب، لم يعد مطلقًا على الإطلاق.

مثل هذه المعرفة بالله ليست «الله فى ذاته»، بل الله فى علاقته بأعماله أى فى علاقة السبب بنتيجتة.

ولكن كوزان لا يفرق بين معرفة الله فى ذاته، والمعرفة به من خلال أعماله؛ لأن القوة الخالقة التى يعمل بها، لا تنفصل عن جوهره.

- ويستمر هاملتن فى تفنيد نظرية «كوزان» فى المطلق، على أساس أن المطلق يعتمد على تجريد ميتافيزيقى.

يقول:كلمة «مطلق»: ماذا تعنى؟ هل نعنى بها مطلق فى الخير، مطلق فى المعرفة أو الحكمة، أم مطلق فى الجهل، الضعف؟ وهل المطلق فى أحد أشكاله أكثر من الآخر؟

كلمة مطلق فى ذاته» ليس لها معنى، وغير قابلة للمعرفة. إلا إذا أشارت إلى شىء خاص نسبى، كأن نقول المطلق أو اللامتناه فى الحجم، المدة، القوة، المعرفة، هذه تصورات مدركة، أما المطلق» أو «اللامتناه ذاته، فكلمة بلا معنى».

هذه العبارات المجردة غير معروفة، كما أنها تؤدى إلى تناقض ذاتى.

هذه الفكرة - عدم معرفة المطلق أو اللامشروط - أكد عليها كانط من قبل، لأنها ليس لها حقيقة موضوعية فى عالم الظواهر، إضافة إلى أنها تتضمن تناقضات غير قابلة للحل.

وإذا كانت تصوراتنا عن اللامتناه والمطلق هى تصورات سلبية تمامًا، فإن «اللامشروط» الذى يوحد بينهما هو أساس السلب Fasciculus of negations .

«نحن لا ندرك من الأشياء إلا كيفياتها وأعراضها، بعبارة أخرى، نحن لا نعرف الأشياء، وإنما تنصب معرفتنا على طائفة من الأعراض والظواهر.

وإذا حاول العقل - على سبيل المثال - أن يحكم : هل العالم محدود أو لا نهائى - من حيث المكان - وقع فى تناقض لأنه سيجد نفسه مضطرًا إلى رفض الفرضين معًا.

كذلك إذا حاول أن يعرف هل للعالم ابتداء زمنى، وقع فى الإشكال نفسه، لأننا لا نستطيع أن نتصور الأزلية التى ليست لها نقطة ابتداء.

ولو تساءلنا: هل للعالم علة أولى نشأ عنها، فإن العقل يجيب بالإيجاب والنفى معًا.

الإيجاب لأنه لا يستطيع أن يتصور سلسلة لا نهاية لها، والنفى لأنه لا يمكن تصور علة أولى لا علة لها. هذه إذن كلها تناقضات لا قبل للعقل بحلها أو التخلص منها[1].

يمضى مانسل - فى نفس اتجاه هاملتن، فيقول إن المطلق، اللامتناه لا يمكن إدراكهما استنادًا إلى

(1) kant: Critique of pure Reason.

- B. II . ch . II. Antithetic of Pure Reason. p . 260: 264.

نسبية معارفنا. وحينما نحاول معرفة هذا الذى يصعب إدراكه ويتجاوز قدراتنا العقلية، فإننا نقع فى تناقض ذاتى.

لكن هذا لا يمنع من «الاعتقاد» فى كائن مطلق لا متناه، هو الله. كما أن اعتقادنا أو رفضنا لهذا لا يعتمد على براهين عقلية؛ لأن هذا يتجاوز حدود قدراتنا المعرفية.

يحاول مانسل ـ فى كتابه حدود الفكر الدينى ـ توضيح التناقض حينما نحاول معرفة الله كمطلق، لا متناه، سبب أول.

يقول مانسل ـ فى تقديمه تعريفات تمهيدية للسبب الأول، للامتناه، للمطلق: «إن هذه الأفكار الثلاث هى على درجة متساوية من الأهمية، وهى لا تحوى أى تناقض ذاتى حينما ينظر إليها على أنها حالات لوجود واحد.

ـ وكما أن السبب لا يمكن أن يكون مطلقًا، فالمطلق لا يمكن أن يكون سببًا؛ لأن السبب لا يوجد إلا فى علاقته بنتيجة.

ـ ومن الناحية الأخرى، تصور فكرة المطلق تتضمن وجود ممكن خارج كل علاقة Out of all Relation. ونخرج من هذا التناقض بإدخال فكرة التتابع فى الزمان Succession in time . فالمطلق يوجد أولاً بنفسه، ثم بعد ذلك يصبح سببًا بالتتابع.

ولكن حينما نصل إلى التصور الثالث: اللامتناه، كيف يصير اللامتناه هذا؟ إذا كانت السببية وسيلة ممكنة للوجود، فالذى يوجد بلا سبب لا يكون «لا متناهيًا». وبافتراض أن المطلق يصبح سببًا، فإنه ـ بناء على هذا ـ سوف يعمل بوسائل الإرادة الحرة، والوعى، لهذا فإن عمل السببية يجب أن يكون اختياريًا، والاختيار ممكن فقط فى حالة الوجود الواعى، ولكن الوعى يدرك فقط من خلال علاقة؟

ويستطرد «مانسل» فيقول: هذه الصعوبة يمكن تذليلها عن طريق تمييز المطلق كعلاقة مع الآخر، المطلق كعلاقة مع نفسه.

المطلق يمكن أن يكون واعيًا بشرط أن يعى نفسه فقط، ولكن هذا القول ليس أقل تدميرًا عن الآخر، لأن هدف الوعى، سواء أكان وسيلة لوجود الموضوع أم لا. يكون إما موجودا فيه أو مستقلا عنه.

وفى الحالة الأولى تعتمد الذات على الموضوع، ويكون الموضوع هو المطلق الحقيقى. وفى الحالة الثانية يعتمد الموضوع على الذات وتكون الذات هى المطلق الحقيقى[1].

والنتيجة التى ينتهى إليها «مانسل» من هذا هى أن المطلق ليس فقط عاجزًا عن أن يتصل بالآخر، ولكن أيضًا عاجز عن أن يكون فى علاقة بنفسه سواء ككل أو مكون من أجزاء، أو كمادة ـ جوهر ـ مكونة من صفات، أو موضوع واع فى تناقض مع الذات. لأنه إذا و جد فى المطلق أى مبدأ للوحدة، مختلف عن مجموع أجزائه، فإن هذا المبدأ وحده هو المطلق الحقيقى. ومن الناحية الأخرى، إذا لم يوجد مثل هذا المبدأ، فلا يوجد مطلق على الإطلاق، بل جمع من العلاقات فقط، أو كثرة من الأشياء النسبية.

(1) Mansel . Limits Of Religious Thought: The Ph. Of Conditioned. P . 31-32.

لكن هذه الوحدة المطلقة، بوصفها محايدة، ولا تتضمن أى صفات لا يمكن تمييزها عن كثرة من الكائنات المتناهية بأى سمة مميزة، كما لا يمكن تحديدها معهم فى كثرتهم. وهنا سنلاحظ أن المطلق الذى تم تحديده بوصفه يتضمن كل الصفات، يخلو تمامًا من هذه الصفات، وهذا ـ فيما يقول مانسل ـ أحد التناقضات المتأصلة فى محاولة إدراك ما هو غير قابل للإدراك .

الخلاصة: أن المطلق لا يمكن إدراكه كشىء واع، ولا كشىء غير واع، ولا يمكن إدراكه كشىء معقد، ولا كشىء بسيط، لا يمكن إدراكه بالاختلاف، ولا بغياب هذا الاختلاف ، لا يمكن أن يوحد مع الكون، ولا يمكن أن يخرج منه. الوحدة والكثرة ـ كبداية للوجود ـ يبدو أنهما غير مفهومين، ولا يمكن إدراكهما(١).

وعلى ذلك فإن التصورات والأفكار الجوهرية للعقيدة الدينية، هكذا تكون محطمة لذاتها.

دعنا نفترض أن هذه الصعوبات قد ذللت، وأن وجود المطلق قد أثبت بشهادة العقل، ولكن ما زلنا فى حاجة إلى مصالحة فكرة المطلق مع فكرة السبب: كيف يقدم المطلق سببًا للنسبى، اللامتناه كيف يظهر سبب المتناه؟ إذا كانت حالة الحركة السببية مرحلة أعلى من السكون، فإن المطلق سواء أكان يعمل باختيار أم لا، يمر من حالة النقص النسبى إلى الكمال النسبى، ولهذا فهو غير كامل أصلاً .أما إذا كانت مرحلة الحركة، مرحلة أدنى من السكون فإن المطلق فى سيره إلى السبب يفقد كماله الأصلى.

يبقى افتراض أن المرحلتين ـ الحركة والسكون ـ متساويتان وعمل الخلق محايد، ولكن هذا الافتراض نفسه. يفنى وحدة المطلق أو يفنيه نفسه.

مرة أخرى: كيف يمكن إدراك النسبى كشىء يأتى إلى الوجود ؟ إذا كان حقيقة واضحة من المطلق، فيجب أن يفهم على أنه يمر من اللاوجود إلى الوجود.

ولكن كى نفهم أى شىء على أنه لا وجود، فإننا مرة أخرى نقع فى تناقض ذاتى.؛

ـ نخلص من هذا إلى أن تصور المطلق، و اللامتناه محاط بالتناقضات من كل جانب.

فهناك تناقض فى افتراض مثل هذا الموضوع للوجود، سواء أكان مفردًا أو فى اتصاله بالآخرين، فى افتراض وجوده أو عدم وجوده، وفى تصوره على أنه واحد، أو على أنه كثرة وتعدد، فى تصوره كشىء شخصى أو شىء غير شخصى. وهو لا يمكن إدراكه كشىء فاعل، ولا غير فاعل، ولا يمكن أن يدرك على أنه جملة كل وجود، ولا على أنه جزء فقط من هذا الوجود(٢).

ينتهى مانسل إلى أننا لا نستطيع معرفة أى شىء يتعلق بالصفات السامية للألوهية، ولكن من الضرورى ـ فيما يرى – أن نعرف أن التناقضات لا توجد فى «طبيعة المطلق واللامتناه فى ذاتهما» بل فى تصوراتنا لهذه الطبيعة.

وإذا كانت معرفتنا نسبية مشروطة، وإذا لم يكن بمستطاعنا معرفة شىء أكثر من المتناه، النسبى، المشروط، فإن هذا يقودنا إلى الاعتقاد فى وجود شىء ما غير مشرو ط.

(1) I bid . p . 33.

(2) I bid . p . 34: 36.

ولكن هذا «اللامشروط» لا يمكن إدراكه على مستوى المعرفة، ولا يمكن تحليله على الإطلاق، مع أى شكل من أشكال المشروط.

(●) الاعتقاد:

انتهى «هاملتن» إلى أن كل معرفة هى نسبية، وأن العالم الخارجى، من حيث هو عالم قابل للمعرفة، لا يوجد مستقلاً عن الذات العارفة.

ولهذه النظرية نتائج تؤدى إلى اللا أدرية Agnosticism أى إنكار قيمة العقل وقدرته على المعرفة، أو على الأصح التفسير السائد لتعاليم كانط، وهو التفسير الذى يهتم أكثر مما ينبغى بالعناصر الظاهرية - فى نقد كانط للمعرفة، ويتجاهل النتائج الميتافيزيقية التى ينطوى عليها. كما تؤدى هذه النظرية إلى رفض كل ميتافيزيقا، وإلى التخلى عن أى نوع من المعرفة النظرية للمطلق، أو على حد تعبير هاملتن، إلى رفض كل فلسفة للامشروط.

- غير أن هذا لا يرتبط عند هاملتن بعدم المبالاة - الاهتمام - بالمعتقدات الدينية أو العداء لها - كما هو الحال عند سبنسر، هكسلى، وغيرهما، بل إنه ينطوى لديه على تأكيد أقوى لهذه المعتقدات.

وهكذا فإن العقائد التى تعجز أمامها معرفتنا، والتى هى عند هاملتن نهاية كل فلسفة، هى أيضًا بداية للدين أو اللاهوت(*).

وعندما يهيب هاملتن بالذهن أن يلتزم حدوده، فإنه يحاول إعطاء الإيمان حقوقه الصحيحة. وهو إيمان يعتقد أن موضوعه الصحيح هو ذلك الذى يكون بطبيعته غير قابل للفهم.

وهكذا فطالما كانت الفلسفة تلتزم حدودها، وترفض ادعاءات العقل بأن لديه معرفة مطلقة، فإنها تعد فى رأيه المبرر الحقيقى للدين.

إذن القول بأن المعرفة نسبية لا يعنى أن نتوقف عند حد هذا النسبى. الاعتقاد - فيما يرى هاملتن - يتقدم المعرفة، وهو سابق عليها anterior to ، كما أنه أساسها، وهو لا يخضع لحدود المعرفة الضيقة، ومن خلاله نستطيع الإحاطة بكل الأشياء التى أعلنا عنها بوصفها «غير معروفة». مجال اعتقادنا إذن أعم وأشمل من مجال معرفتنا. لذلك حين أقول أن اللامتناهى لا يمكن معرفته، فأنا لا أرفض الاعتقاد أو الإيمان بهذا الذى لا يمكن إدراكه[1].

الاعتقاد هو الشرط الأولى للعقل، وليس العقل هو الأساس النهائى للاعتقاد:

هذا يعنى أن هاملتن يؤكد أولوية الاعتقاد - الإيمان - على العقل، على نحو ما فعل القديس «إنسلم».

الاعتقاد أو الإيمان هو الاقتناع بسلطة أعلى من المعرفة، ويصف هاملتن الاعتقاد بأنه نهائى Ultimate أما المعرفة فهى مشتقة. المعرفة فى النهاية تؤسس على الاعتقاد، لأنه الضامن لصحة معارفنا. وإذا ما قارنا المعرفة بالاعتقاد لوجدنا أن الاعتقاد أصدق، والمعرفة أقل درجة فى الصدق من الاعتقاد.

(*) What is Rejected as Knowledge, Brought Back under the name of Belief. (see: j. s . Mill: An Examination of sir . w . Hamilton ph . ch . v. .p 74:81.

(1) Dissertiations . p . 760.

«لدينا معتقدات تخبرنا أننا نعرف، وبدونها لا نستطيع التأكيد على صدق معارفنا، كما أن لدينا معتقدات تتجاوز مجال المعرفة، تتعلق باللامشروط، هذا الذى ـ فى ذاته - غير قابل للمعرفة.

معرفتنا نسبية، ولا يمكن أن تكون لدينا معرفة باللامتناه أو المطلق، وفى هذا افتراضًا ضمنيًا أن نتجه إلى مجال آخر هو مجال الإيمان أو الاعتقاد. وعلى ذلك فالحقائق النهائية «للوعى تدخل فى مجال الاعتقاد أو الإيمان Faith(١).

إذا كانت معرفتنا نسبية ـ فيما يقول هاملتن ـ ماذا يجب أن يقال عما يتجاوز مجال معرفتنا؟ هل نتيجة البحث تقتصر على معرفة النسبى، وتتوقف عند هذا الحد.

للإجابة على ذلك يقول: «إنه عن طريق حدود العقل، نحن لا نعرف إلا النسبى والمشروط، وأى شىء يتجاوز هذا النسبى يمكن التفكير فيه كسلب خالص أو لا وجود Non - existence ، المطلق واللامتناه هكذا مثل اللامدرك، اللامحسوس، أسماء إشارة، ليست موضوعًا للفكر أو الوعى على الإطلاق، ولكنهما غياب الحالات أو الشروط التى من خلالها يكون الوعى ممكنًا.

لهذا لا يجوز، ولا يمكن عقليًا، أن نثبت شيئًا خلف الظواهر. ولكن من ناحية أخرى. «بجانب هذا الوعى المحدد للظواهر يوجد وعى آخر غير محدد، وبجانب الأفكار الكاملة والتى فى طريقها إلى الكمال توجد أفكار من المستحيل أن تتصف بهذا، ويظل الشعور بأنها مؤثرات أو دوافع طبيعية للعقل.

وكل الحجج التى أثبتت نسبية المعرفة تفترض الوجود لشىء ما خلف هذا النسبى. فإذا كنا لا نعرف إلا النسبى، فإن هذا يلزمنا أن نفترض شيئًا مطلقًا أو حقيقة تخضع لها هذه الظواهر.

أجل إننا لا نفهم المطلق أو نعرفه، ولكن فى هذا القول إثباتًا ضمنيًا لوجوده.

إن بين أفكارنا جميعًا شيئًا مشتركًا، هو ما تدل عليه بلفظ الموجود، ونعنى العلاقة بين النسبى والمطلق، والنسبى والمطلق مثل الكلى والجزئى، المتساوى واللامتساوى، المفرد والجمع، تربط بينهما علاقة.

الخلاصة أن كل المعارف نسبية، وهذا التأكيد يتضمن وجود شىء آخر لا نسبى أو مطلق.

بدأ «مانسل» من حيث انتهى هاملتن، أكد أن معرفتنا لا تبلغ إلى المطلق، استنادًا إلى «نسبية المعرفة». ويترتب على هذا امتناع إقامة لاهوت عقلى فإذا كان العلم نسبيًا، فهو لا يملك الاعتراض على الوحى، وأن الصعوبات والمتناقضات ليست ناشئة من الوحى، بل من حدود العقل الذى يزعم مع ذلك الخوض فى المطلق، على حين أن حدوده تدل على أن شيئًا قد يوجد ويكون فوق متناوله. «فما لا نستطيع فهمه يجب علينا الإيمان به».

لذا حاول «مانسل» أن يبين أن جميع الجهود التى نبذلها لتكشف بواسطة الفكر أى شىء عن هذه الطبيعة الإلهية المطلقة مآلها حتمًا إلى الفشل.

إننا نرى الجزء ولا نرى الكل. فلا يسوغ لنا أن نتصور الله بواسطة صفاتنا وأخلاقنا، فإن هذه لازمة من طبيعتنا المحددة، ولا تنقل إلى الله بأى حال.

---

(1) I bid p. 749;750.

فالمطلق واللامتناهى بعيدان تمامًا عن متناول الذهن البشرى المتناهى، وكل محاولة للتفكير فى المطلق أو فهمه بأية وسيلة عقلية تؤدى إلى حشد من التناقض والتضارب لا قبل للعقل بحله.

الفكر عاجز تمامًا فى موضوعات الإيمان، وينبغى فى النهاية أن يعترف بإفلاسه.

لذلك يعلن «مانسل» أن جميع الحجج النظرية ضد عقائد الدين غير صحيحة.

ليس من مهمة العقل أن يتدخل فى الأمور المقدسة، وليس هناك ما يدعونا إلى الأسف على ذلك، بل إن من واجبنا لصالح الدين، أن نرحب كل الترحيب بعزوف العقل هذا.

وهكذا يبنى «مانسل» كل معرفة لما فوق المحسوس على الوحى الإلهى. وتكون المهمة الوحيدة التى يتعين على العقل النقدى القيام بها، عندما يقرر قبول التعاليم الدينية أو رفضها، غير متعلقة بمحتوى هذه التعاليم، وإنما بالأدلة التى يمكن الإتيان بها للبرهنة على أن لها أصلا إلهيًا فحسب. وهو فى هذا الصدد يعزو إلى الحجة الأخلاقية أهمية ثانوية إلى حد ما.

وعلى الرغم من أن هذه الحجة عاجزة عن البت فى أمر حقيقة موحى بهـا، فإن فى وسعنا أن نحصل من معايير القيمة الأخلاقية لدينا، على شواهد مفيدة نستعين بها فى الحكم على الأفكار الدينية.

يقول: «يجب علينا الإيمان بشخصية الله، ولو بدا لنا تناقض بين الحدين، من حيث إن الشخصية تفترض التعين والحد، وأن الله مطلق من كل حد وتعين.

يجب علينا الإيمان بعقيدة النعمة الإلهية، وبعقيدة القصاص الأبدى، ولو بدا لنا أنهما متنافران، وأن المحبة والعدالة فينا تأبيان القصاص إلى الأبد.

وإذا كان العقل يخبرنا أن الشر موجود، فمعنى ذلك أن الله لا يمكن أن يكون خيرًا تمامًا، أو قادرًا قدرة مطلقة.

ورغم هذا لابد أن نقبل الله بوصفه خيرًا تمامًا، وقادرًا تمامًا كاعتقاد أو إيمان .

وإذا ما اعتقدنا فى هذا، إلا أننا لا نستطيع معرفة طبيعة هذه الخيرية؛ لأن خير الإنسان المتناه لا يمكن أن يفسر خيرية الله اللامتناهية.

وعلى ذلك فإن العلاقة بين الصفات الإلهية، ومثيلتها عند الإنسان ليست علاقة هوية أو تطابق، وإنما يمكن - مجازًا - أن تكون علاقة تشابه. كأن نقول - على سبيل المثال عدل إلهى، عدل إنسانى، مع الفارق أن الله عادل بوصفه الخالق والحاكم للعالم، له سلطة نهائية فوق كل مخلوقاته، أما العدل الإنسانى فهو فى حالات خاصة (جزئى).

وهكذا أيضًا بالنسبة للرحمة الإلهية الشاملة، الرحمة الإنسانية المحدودة . هذه الصفات الأخلاقية التى نعى بها فى داخلنا تساعدنا فى إعطاء تصور مناسب للكمال اللامتناه لله[1].

***

(1) Ibid. p 38-40.

خاتمة

رأينا فى ثنايا هذا البحث ـ كيف سيطرت فلسفة هاملتن ومدرسته على الميدان الفلسفى، ولا سيما فى اسكتلندا، فى أواسط القرن الماضى. فقد بلغت الفلسفة الاسكتلندية أقصى شهرتها، وعبرت عن نفسها أدق تعبير، وحققت أعظم أعمالها فى ميدان النقد والتأمل النظرى على يد هاملتن.

اكتسب هاملتن معرفة عميقة بالمؤلفات الفلسفية الألمانية، وتأثر كما رأينا بفلسفة كانط، ولكن هذا التأثر، كان يعنى زعزعة الكيان الأصلى للمدرسة الاسكتلندية، بمعنى أن قيام هاملتن بتوسيع نطاق المذهب الاسكتلندى وتعميقه، قد تحقق على حساب بقاء هذا المذهب فى صورته الأصلية.

ومن الممكن وصف مذهب هاملتن بأنه محاولة للتوفيق بين الفكر الاسكتلندى من جهة، وتفكير كانط من جهة أخرى، وذلك لإيجاد مركب منهما، أو إذا شئنا تعبيراً أدق، لتطعيم فلسفة الموقف الطبيعى (ريد) ببذرة كانطية.

وترتكز فلسفة هاملتن ـ كما أوضحنا ـ على دعامتين: القول بنسبية المعرفة، تصوره لفلسفة اللامشروط.

التجربة هى المصدر الأول والأساسى لجميع معارفنا، وهى بهذا المعنى معارف نسبية وليست مطلقة، كل فكر هو نسبى بالضرورة، ولا يمكن أن ندرك الفكرة إلا بمعارضتها بفكرة سابقة مختلفة عنها أو شبيهة بها، ولهذا فنحن لا ندرك من الأشياء إلا كيفياتها، ولا نعرف إلا علاقاتها.

أول ما يؤخذ عليه قوله بأن هناك حقيقة غير معروفة لا سبيل إلى إدراكها.

نحن وإن كنا نعترف بأن المعرفة الإنسانية قاصرة وعاجزة ، ولا نستطيع بحال من الأحوال أن نسبر أغوار محيط الوجود إلا أننا نخطىء منطقيًا إذا ذهبنا إلى أن شيئًا ما قد أغلق دون المعرفة إغلاقًا تامًا، واستحال العلم به استحالة كاملة، لأن فى القول بعدم إمكان معرفة الشيء اعترافًا ضمنيًا بأننا قد عرفنا عنه شيئا.

ومهما يكن من أمر، فلا ينبغى أن نستسلم إلى ما نحن فيه من قصور وعجز، زاعمين أن العقل محدود. إننا لو قيدنا العقل بالعقل ، كنا كمن يحاول أن يسبح بغير أن يدخل الماء ـ فيما يقول هيجل.

أما عن «اللامشروط»، أوضح هاملتن أن كل الحجج التى تثبت نسبية المعرفة تفترض مطلقًا لا مشروطًا، فمن المستحيل أن ندرك أن معرفتنا هى معرفة بالظواهر فقط دون أن نفترض ـ فى نفس الوقت ـ حقيقة لهذه الظواهر. فإذا كان العقل قد أعد لكى يفهم ظواهر الأشياء، ولا يعدوها إلى ما هو خفى ، فإننا فى الوقت نفسه لا نستطيع أن ننكر هذا الشعور الذى تضطرب به نفوسنا من أن وراء هذا الغشاء الظاهر حقيقة كامنة، حسب العقل أن يدرك وجودها، أما إذا هم نحوها بالتحليل والتعليل خر صريعًا عاجزاً.

هذه الفكرة «اللامشروط » التى عرضها هاملتن، والتى قد عدت ـ فى كثير من الأحيان ـ أساسًا لمذهبه، ليست فى الواقع فكرة أصيلة عنده، بل كانت مقتبسة، استمد عناصرها من كانط، وهى ترتكز على الحجج المعرفية المتعلقة بحدود قدراتنا فى المعرفة.

فنحن لا نستطيع أن نعرف إلا النسبى والمشروط والظاهرى، ولكن نفس معرفتنا بذلك تلزمنا، بحكم ضرورة عقلية، بأن نفترض مطلقًا، حتى لو كنا نعجز عن التغلغل فيه أبعد من ذلك. فلسنا نملك أن نتجنب افتراض وجوده.

أقر هاملتن أن أى موضوع معروف هو جزء من حيث إنه مشروط، ومن ثمة فهو مردود إلى لامشروط. وهذه النسبة تخرجنا من حدود معرفتنا، وتجعلنا نثبت وجود المطلق فإذا سألنا أنفسنا، هل هو متناه أو لا متناه؟ وجدنا أنفسنا بين حدين متقابلين، ومبدأ الثالث المرفوع يقضى بأن أحد الحدين المقابلين صادق بالضرورة.

ولا سبيل إلى تعين جانب الصدق هنا إلا الاختيار، لأن هذه المسألة تجاوز حدود العقل. ويتم هذا بناءً على أسباب خلقية، فنقول إننا بحاجة إلى موجود لا متناه يستطيع أن يحفظ روحنا، أو نتصور العلاقة بينه وبين العالم على مثال العلاقة بين أنفسنا وجسمنا، وهكذا ننتقل من الفلسفة إلى الدين.

هنا يخالف هاملتن مبدأ فلسفته، فبعد أن عرف المعرفة بأنها نسبية، ظن أن بإمكانه القول بالمطلق، ووضع علاقة بينه وبين النسبى، دون أن يفطن إلى أن المطلق يصير بهذه العلاقة مشروطًا نسبيًا بموجب تعريفه.

ويرى «مل» أن هاملتن لم يقرر مدى ما يعنيه بكلمة «لا مشروط»، ذلك أنه استخدم هذه العبارة بمعانى عديدة وفضفاضة، الأمر الذى أدى إلى الغموض، وخلط الأمور. وحينما أكد هاملتن: «أن تفكر هو أن تشترط» فإنه استخدم كلمة مشروط بمعانى مختلفة منها:

«شروط قدراتنا العقلية، أو «شروط الفكر» أو أشكال الحس، مقولات الفهم عند كانط.

وفى «المناقشات» تحدث هاملتن عن أحد عناصر الوعى عند «كوزان» بعبارات: الوحدة، الكيان، الجوهر، المطلق، اللامتناه، الفكر المجرد.. لتدل على «اللامشروط».، الكثرة، الاختلاف الظاهرى، النسبى، المتناهى الفكر المحدود.. لتدل على «المشروط»(1).

ـ غير أن أهم ما أخذه هاملتن عن كانط هو النزعة الظاهرية اللا أدرية Agnostic phenomenalism فى نظرية المعرفة ، والفكرة القائلة أن المعرفة البشرية تقتصر على المظاهر، وعلى ما هو متناه، مشروط، نسبى، ولقد أدى اقتصاره على إبراز الجزء النظرى من مذهب كانط، بل والوجه السلبى منه فحسب، أدى ذلك إلى جعل هذا الجزء يبدو وكأنه كل ما فى الفلسفة النقدية الترانسندنتالية أو على الأقل أهم ما فيها. فكان من نتيجة هذه الصورة الجزئية، أن حيل بينه وبين الوصول إلى نظرة شاملة إلى تفكير كانط، وفهم أصيل له، كما قطع الطريق على المذاهب التالية لكانط، وبدد جهوده فى جدل زائف مع «فلسفة اللامشروط»، وأفتى بعدم مشروعية المذاهب الميتافيزيقية الكبرى التى ظهرت نتيجة لنقد العقل عند كانط، وكان هذا أحد أسباب الهجوم على مذهبه عن طريق «جون هتشسون سترلنج J.H. Stirling(*)، الذى أعلن احتجاجه على موقف هاملتن السلبى من المذاهب الكبرى

(1) Discussions . p . 8.

(*) Stirling. J. H : Sir William Hamilton. Introduction P 3-7

التالية لكانط، وعلى تشويهاته ونظراته السطحية، وإنكار أصالة نظراته إلى الفلسفة الألمانية، ذلك لأنه كان واثقًا من أن عدم إنصاف هاملتن لهذه الفلسفة قد عاق تقدم الفكر الإنجليزى جيلا طويلاً.

أما الهجوم الثانى على مذهبه، فقد جاء على يد «جون ستيورت مل» بعد تسع سنوات من وفاته، باسم المذهب التجريبى، فى كتابه «فحص فلسفة هاملتن»، الذى كان نقده له شاملاً ولكنه ـ فى نواح كثيرة ـ كان جائراً أو مبنيا على سوء فهم.

يقول مل :

«إن هاملتن لم يكن ذا تأثير واضح وحقيقى فى مجال الفلسفة، ويرجع ذلك إلى أنه، رغم سعة اطلاعه الفلسفى، وعلمه الغزير، لم يتعمق من قرأ لهم، وأنهك نفسه فى قراءات عديدة، لكنها كانت سطحية عابرة، أى من الخارج، لا تنفذ إلى عقلية من قرأ لهم، ولا إلى نظرتهم وطريقة تفكيرهم.

كان أولى به أن يكتب تاريخ الفلسفة ، من أن يركز على فلسفة أو قضية بعينها كموضوع مباشر لجهوده العقلية.

كان رأى الكاتب يقف كحقيقة منعزلة فى كتابات هاملتن، دون نظر إلى فلسفته أو صلته بالمذاهب الأخرى، وكان من نتيجة ذلك ، سوء فهم لمن قدم آراءهم على صفحات كتاباته. لذلك جاء مذهبه يعانى من عدم الاتساق الناجم عن محاولة إيجاد حد مشترك بين نظريات متعارضة[1].

لكن هذا النقد لا يقلل من أهمية فلسفة هاملتن»، وفى الأثر الذى أحدثته فقد كان له الفضل الأكبر فى أنه أول فيلسوف أكاديمى مرموق يفتح ذهنه لتأثير الأفكار الألمانية، وبالتالى يخطو خطوة حاسمة نحو إنهاء عزلة الفكر الإنجليزى، إذا أتاح دخول مصادر جديدة ، وجلب روافد من الفكر الأجنبى المعاصر له. فلم يكن لأى فيلسوف آخر، قبل سترلنج، مثلما كان لهاملتن من الأثر فى القضاء على عزلة الفلسفة فى بلاده.

هذا وقد امتدت أفكاره عن النسبية ، فلسفة اللامشروط، ولاقت قبولاً فى مذهب «هربرت سبنسر». فى القرن التاسع عشر، تحت اسم «اللامعروف unknowable[2]، وامتد أثر تحليله لهذه المشكلة فى الدراسات المعاصرة فى فلسفة العلوم، ونظرية المعرفة.

كانت له فى أدنبرة مكانة تفوق مكانة أى من معاصريه، وكان سلطته لا تقف عند حدود دائرته الخاصة، كما كان يتمتع باحترام عظيم فى أوساط تبعد كثيراً عن حدود مدرسته.

---

(1) J. S Mill : An Examination Of Sir W . Hamilton Ch . Xxviii Conclution Remarks . P 633- 650.

(2) See: Spencer . H : First principles . p 16: 19.

أهم المصادر والمراجع

(١) المصادر الأجنبية:

1- Hamilton . W: On The philosophy of the unconditioned, in Edinburgh Review. vol I . 1829.

2- ------------: Discussions on philosophy and Literature, Education and University Reform. London. 1852.

3- ------------: Lectures in Metaphysic and logic . by H. I . Mansel and John Veitch. Edinburgh. 1859.

4- ------------: Dissertations On Reid. London. 1863.

5- Hume. D : An Enquiry Concerning Human Understanding. Charles . Hendel. London. 1955.

6- Kant . I : Critique of Pure Reason. Trans by . J , M. D. Meikle . Jon. London . 1978.

7- Mansel , Henry . Longueville: The Limits of Religious Thought. Oxford and London. 1858.

8- ------------: The philosophy of the Conditioned. London and Edimburgh. 1866.

المراجع الأجنبية:

1- Clement C. J . Webb: History Of Philosophy. London. Oxford. 1928. (The Successors Of Kant . P 171- 205).

2- Grave. S. A, The Scottish Philosophy Of Common Sense. Oxford. 1960.

3- Mill . J . S : An Examination Of Sir . W . Hamilton Ph . Fifth . Editon. 2 Vols. London . 1978.

4- R. P . Anschutz: The Philosophy Of J . S . Mill. Oxford. 1953.

5- Stephen . Leslie: Mansel. H. L : "in Dictionary Of National Biography. London. 1893. Vo 36). 81-83.

6- ------------: History Of English Thought In The Eighteenth Century . Vol I With anew preface by Crane Brinton. F. Editon 1876. (preface . v: ix, Common sense). p 49-61.

7- Stirling . J . H : Sir William Hamilton. Oxford 1882.

الموسوعات والقواميس:

- Poul Edward: Encyclopedia of ph. N. Y. London. Vol 3,4 (Hamilton . w . p 409- 410, vol . 5,6, (Mansel . H . p . 152, 153.

- Simon Blackburn: The Oxford Dictionary of philosophy . Oxford . N. Y . 1994.

- R. A . Lacey : Adictionary of philosophy. London. 1976.

المراجع والترجمات العربية:

- رودلف ميتس: الفلسفة الإنجليزية في مائة عام. ترجمة فؤاد زكريا. مراجعة زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية ١٩٦٣.

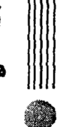
- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة. دار الكتب المصرية ١٩٦٢.

- يوسف كرم ، مراد وهبة: المعجم الفلسفي . القاهرة ١٩٦٠.

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدى

ملخص



تقنية الأسلوب الساخر (لغة السخرية)

فى رواية «حية فى قبضتى» لـ إرفيه بازان



د. أمل محمد الأنور*

يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل أسلوب السخرية الذى لجأ إليه الكاتب فى هذه الرواية «الاستثنائية» من حيث الموضوع والأسلوب؛ فالقصة هنا تعرض صراعًا ضاحكًا باكيًا بين أم وطفلها الذى لم يتجاوز العشر سنوات. هذا الطفل الراوى الساخر الذى نضحك معه ومنه بدلاً من أن نتعاطف معه أو نشفق عليه. أما الأسلوب فبدلاً من أن يكون مأساويًا نراه ساخرًا مثيرًا للضحك رغم تراجيديا المضمون.

يبدأ البحث بعرض المفهوم الأدبى لأسلوب السخرية، أو لغة المفارقة ـ فهذه اللغة وليدة موقف نفسى وعقلى واجتماعى معين. ولذلك حاولنا الإجابة عن تساؤل هام ما الذى يدفع الكاتب إلى الأسلوب الساخر؟ هل لمجرد إثارة الضحك لدى القراء؟ أم كمحاولة لرد الاعتبار أمام قوة أكبر منه لا يستطيع الانتصار عليها فى الواقع؟.

لقد وجدنا أن السخرية هى الطريق المفتوح أمام الاختيار عندما يصل الإنسان إلى مرحلة اليأس، فيسخر من نفسه، وممن حوله. فتصبح لغة السخرية «هى استراتيجية الإحباط وخيبة الأمل، كما أنها تعبر عن موقف عدوانى لكنه يظل تعبيرًا غير مباشر»(١).

ينتقل البحث إلى دراسة تقنية لغة السخرية من خلال عناصر ثلاثة:

أولاً : الشخص الساخر. ثانيًا : الشخص (مادة السخرية).

ثالثًا : القارئ باعتباره شاهدًا ومشاركًا ضمنيًا فى السخرية.

كما يتعرض البحث لكيفية تنوع الأساليب والتراكيب اللغوية التى جعلت من السخرية سلاحًا يهاجم ويعتدى ويثأر أحيانًا.

إن السخرية فى رواية «حية فى قبضتى» حادة لاذعة تصل إلى درجة الهجاء الصريح أحيانًا، ولكنها تظل مرتبطة بموضوع الصراع الرئيسى، فهى سخرية قاسية وضحك كالبكاء.

* مدرس بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب، جامعة المنصورة.

(١) سيزا قاسم: المفارقة فى القص العربى المعاصر، فصول، القاهرة ـ الهيئة العامة للكتاب. ١٩٨٢ ص١٤٤

Sigmund FREUD

Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, Gallimard, Paris, 1988.

Vladimir JANKELEVITCH

L'Ironie, coll. « Champs », Flammarion, 1964.

Œuvres Générales

Dominique MAINGUENAU

Eléments de linguistique pour le texte littéraire,Bordas ,Paris,1986

Gérard GENETTE

Figures III ,Seuil ,Paris ,1972

Germaine MEMMI

Freud et la création littéraire,L'Harmattan ,Paris,1996

Harald WEINRICH

Conscience linguistique et lectures littéraires ,Paris,
La maison des sciences ,1989

Jaap LINTVELT

Typologie narrative "le point de vue" ,José Corti ,Paris ,1981

Philippe HAMON

Introduction à l'analyse du descriptif,Hachette ,Paris ,1981

Pierre FONTANIER

Les Figures du discours ,Flammarion ,Paris ,1977

BIBLIOGRAPHIE :

Le corpus

Hervé Bazin ,Vipère au poing ,Paris ,Grasset ,1948.

Œuvres Critiques concernant Hervé Bazin .

Boyer (Zoe),La Femme dans les romans d'Hervé Bazin ,Publication Universitaire Européenne ,Paris ,1991

Moustiers (Pierre) ,Hervé Bazin ou le romancier en mouvement,Seuil ,Paris ,1973

Actes du Colloque D'Angers sur Hervé Bazin ,P.U.F. 1989

Œuvres Concernant L'Ironie .

Bourgeois RENE
L'ironie Romantique ,Presse Universitaire ,Grenoble ,1974

Charles BAUDELAIRE
« De l'essence du rire », in *Œuvres complètes,* Seuil, Paris, 1968.

Daniel GROJNOWSKI & Bernard SARRAZIN
L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle, Corti, Paris, 1990.

Duvignaud JEANUEU
L'Histoire du rire et de la dérision ,Paris,Hachette,1985

Henri BERGSON
Le Rire, coll. « Quadrige », PUF, 1940.

Muecke ,D.C
Analyse de l'ironie ,Poétique ,no 36 ,numéro spéciale sur L'Ironie,Paris,1978

Philippe HAMON
L'Ironie litteraire, Hachette , Paris, 1996

Vipère au poing est une œuvre ironique ,œuvre double à deux niveaux où un dehors comique explicite cache un dedans tragique sous – jacent .Mais cette fois –ci l'ironiste n'est plus "l'hypocrite" dont parle Victor Hugo dans *L'homme qui rit* ,il est plutôt un révolté qui proteste à haute voix ,qui refuse et qui attaque .

L'ironie serait alors une posture à la fois réactionnaire et contradictoire .il n'est pas donc étonnant de trouver ces idées sous la plume de Baudelaire quand il écrit :

"Comme le rire est essentiellement humain ,il est essentiellement contradictoire (...)L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature"[1]

1 Baudelaire ,Oeuvres Complètes ,*De l'essence de rire* ,La Pléiade ,Tome II,Paris Gallimard ,p.532

voix enfantine fabriquée par l'auteur ,permet d'exploiter l'ironie , l'attaque de l'idéologie de la famille et de la société passe toujours par le biais du mime d'une énonciation enfantine .

La plupart des critiques ont souligné le lien très étroit entre la vie personnelle de Bazin et son œuvre romanesque ,lui-même ,il admet volontiers l'influence importante de son enfance malheureuse ,et de sa mère en particulier ,sur sa vie d'adulte :*"Nous sommes ce que notre jeunesse nous a faits .Les rapports anormaux que j'ai pu avoir avec ma mère et avec ma famille ont conditionné toute mon existence"*[1].

Cherchant à se défouler ,à se libérer des fantasmes liés à la période de l'enfance ,le narrateur a recours à l'ironie comme moyen de thérapeutique quand échouent toutes les possibilités de conviction et quand s'épuisent les arguments .

A ce stade ,nous pouvons confirmer que le mécanisme de l'ironie dans *Vipère au poing* remplit deux fonctions :la contestation et l'extériorisation ,en tant que couple fonctionnel quasi –inséparable .

Au terme de cette étude ,nous avons pu dégager trois dimensions de l'ironie dans notre corpus : Tout d'abord la dimension humoristique :le roman présente une ironie qui se manifeste par une richesse extraordinaire au niveau des techniques textuelles .Cela constitue une approche résolument nouvelle de certains thèmes sacrés qui sont ainsi profanés par l'utilisation massive des contrastes générateurs du rire et du complicité .Une dimension satirique puisque l'aspect global de l'ironie dans ce roman suit de très près l'exemple de la satire qui s'attaque directement et indirectement aux méfaits d'une société ou d'un système ou d'un personnage ,par un message massif de l'écriture satirique trop explicite .Enfin ,une dimension comique :le roman illustre également une ironie comique qui vise à ridiculiser la victime en exagérant ses traits ,ce qui constitue l'essence du comique armé du rire .

Effectivement ,les fonctions de l'ironie sont complexes . Elle peut-être une marque de supériorité ,un fait de langage destiné à marquer ou à confronter une domination acquise .Egalement ,elle est la ruse du faible pour contrarier le pouvoir du fort .

1 Bazin ,*A la recherche de la démocratie familiale"*.Lecture pour tous .No 225 ,Octobre 1972

Conclusion :

Cette étude de *Vipère au poing* nous a permis de mettre au jour divers éléments qui font la richesse de cette œuvre et qui expliquent encore aujourd'hui son succès auprès de nombreux lecteurs ,en particulier auprès des jeunes .

La force et l'originalité du texte tiennent donc au fait que Bazin a exploité ingénieusement ,les ressources de la palette de l'ironie et ne s'est pas limité à un seul type .Dans *Vipère au poing*, l'ironie est donc matrice d'écriture .

Rappelons qu'il n'y a pas de signes fixes et spécialisés de l'ironie ,et tout ce que nous avons analysé n'est pas suffisant pour remplir cette fonction .Nous ne pouvons pas séparé les composants du schéma ironique (ironisant ,ironisé (cible) et complice) des types d'ironie ,des signes typographiques ,des formes ou des sens de l'effet ironique elle-même Il n'y a pas d'un côté des signes ,de l'autre un sens à reconstituer ,de l'autre une forme séparable de ces signes et de ces sens .C'est plutôt le texte entier qui est l'opérateur principal de l'effet de l'ironie qui attire l'attention du lecteur .

L'écriture ironique construit un lecteur particulièrement actif ,qu'elle transforme en co-producteur de l'œuvre ,en restaurateur d'implicite ,d'allusion et de non-dit .Comme l'écrit Voltaire dans la préface de l'édition de 1765 de ce grand texte ironique qu'est son Dictionnaire philosophique :

"*Les Livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ;ils étendent la pensée dont on leur présente le germe*"[1]

L'ironie dans *Vipère au poing* ,n'est pas simplement une figure de rhétorique mais elle devient une composante générale du réel et un mode de représentation de ce réel .

Nous avons vu que tous les constituants du roman contribuent à accentuer l'effet ironique malgré un sujet tragique et exceptionnel tel l'hostilité entre la mère et son fils Le narrateur enfant favorise généralement l'emploi de l'humour noir tout le long de son récit Cette

terme" .Cette mise en accusation et à distance semble en effet plus ironique quand il y a un emploi excessif des guillemets dans "cartel des gosses" ou "la déclaration des droits" sur le modèle de "Déclaration des droits de l'homme" (p.114), des italiques pour désigner l'armoire de Folcoche *"le coffre- fort"* ou un terme nouveau comme *"cleftomanie"*pour se moquer de l'enfermement comme système pratiqué par la mère .La fréquence des parenthèses est remarquable ,tous les commentaires ironiques du narrateur sont mis entre parenthèses :*"L'urémie ,mal de la famille ,mal d'intellectuels (comme si la nature se vengeait de ceux qui n'éliminent pas l'urée par la sueur),lui pourrit le sang en trois jours "p.25.*ou dans une phrase pareille :*"les éléments d'extrême gauche (c'est - à –dire moi)"(p.114)* .

Le droit du capital ,l'oblique de l'italique ,le courbe des parenthèses et l'horizontal du tiret forment un jeu typographique cohérent avec le contexte ironique .

Ces catégories typographiques reviennent comme un leitmotive dans *Vipère au poing* ,et servent à accompagner et à caractériser les différents énoncés ironiques et forment ,sous les yeux du lecteur ,comme une sorte de mimique destinée à renforcer la tonalité comique du roman .

Parmi les figures visibles ,les plus efficaces sont certainement celles qui durent le plus longtemps en texte et celles qui se concentrent dans un espace textuel .

Ce qui nous parait important à signaler c'est qu'il n' y a pas de constructions linguistiques ou typographiques spécialement dévolus pour exprimer l'effet ironique . Mais c'est le fait que ces signes soient plus explicites ,plus nombreux ,plus liés avec les significations ironiques qu'ils peuvent servir efficacement l'intention comique .

Sur un plan purement formel la typographie est particulièrement apte à prendre en charge des signes visibles de l'ironie .La présence des signes typographiques oriente la lecture du texte vers une distanciation entre le narrateur et la cible de l'ironie ce qui accentue le ton ironique .

De nombreux écrivains ont rêvé d'un signe typographique qui permettrait d'éviter les malentendus possibles de la communication ironique .Philippe Hamon donne l'exemple d'Alcanter de Brahm ,obscur journaliste littéraire (la Critique) ,romancier (L'arriviste ,1893) et poète (Glyptique apollinaire ,1937) qui a pu inventer un nouveau signe typographique *"le point d'ironie"* (⸮),signe qui ,lui ;n'a pas eu le bonheur de s'imposer ,quoi que son inventeur l'ait lui-même utilisé dans ses articles : *L'ostensoir des ironies* ,(Bibliothèque d'art et de la critique ,Paris ,1889-1900).Ironie du sort ,l'imprimeur n'a pas pu suivre les consignes d'Alcanter ,remplaçant ses (⸮)par de banals (?) d'où une liste d'errata ,à la fin du volume ,signalait où il faut lire (⸮)à la place de (?).

Retour à notre corpus ,Bazin a usé admirablement des signes typographiques dans son roman .Le jeu des majuscules et des mots en capital ,miment efficacement l'emphase du discours sérieux .Le texte nous offre de même une prolifération de . points d'exclamations , d'interrogation , de tirets et de points de suspension qui miment à leur tour le style hyperbolique et emphatique et qui accentuent l'effet de l'ironie .

Face au droit des majuscules ,l'italique vient introduire son biais ténu ,comme un "clin d'œil" adressé au lecteur Stendhal ,Flaubert ,Villiers de l'Isle Adam en jouent pour souligner le prélèvement d'un terme pittoresque ,ou d'un archaïsme .Pour Bazin ,l'emploi de l'italique représente une citation franchement ironique ,parfois des insultes ,des termes ou des phrases en anglais *"We wish you a merry Christmas"(p29).*

Les guillemets ,autre signal typographique réservé à la citation d'un discours rapporté ,remplissant la même fonction de mise à distance ,comme l'écrit Valéry dans *ses cahiers "Guillemets(...)Je mets entre guillemets comme pour mettre ,non tant en évidence ,qu'en accusation C'est un suspect .Je ne prends pas la responsabilité du*

comme un camp retranché puis s'enfuit par la fenêtre! Des tableaux amusants et comiques décrivent leurs plans stratégiques :ils volent les œufs et accumulent "un trésor" ,ils rédigent même "*une déclaration des droits*" et décident que Cropette ,le plus petit ,sera "*l'agent double*".

La résistance commune à Folcoche rassemble les enfants ,leurs jeux sont liés à leur révolte contre leur mère .Ils ont inventé le jeu des "*pistolétades*" ,qui consiste à soutenir le plus longtemps possible le regard de Folcoche .Il guettent toutes ses machinations en l'observant avec une glace de poche (p.239) .Ils trafiquent les serrures ,arrosent les plantes avec de l'eau de Javel .Le plus souvent ,toutes ces situations finissent mal ,les gifles et les privations et toutes sortes de punition .Mais ,même dans les périodes de répression ,dans l'atmosphère de souffrance ,le texte fait presque constamment sourire .

et des tartines beurrées pour son petit déjeuner ,il avoue que "*ce premier chocolat ...reste dans ma vie une date beaucoup plus importante que celle de ma première communion "(p.168)*

Ironie situationnelle ,ou dramatique ,c'est le procédé d'intrigue qui consiste à juxtaposer des situations contrastées ,à révéler la divergence entre les intentions et les conséquences des actes ,à montrer les réactions inattendues qui contredisent l'habitude .Monsieur Rezeau annonce à ses fils le règlement draconien qu'ils devront suivre ,mais il interrompt son discours "officiel" pour attraper une mouche pour sa collection .Il y a des épisodes qui reposent sur l'inversion de situation ,quand le père,revenant de la chasse , met fin aux reproches de sa femme en criant :" *Laisse ces enfants tranquilles et fous-moi le camp dans ta chambre"(p.48).*

Dans une crise de foie ,Folcoche ,inconsciente , "*nous sommes très intéressés .Folcoche se tord toujours ,inconsciente ,les deux mains sur le foie .Sa respiration siffle .Dois-je le dire ?mais nous respirons mieux depuis qu'elle étouffe ."(79)*

L'exemple amusant de l'impossibilité de prévoir les conséquences de ses actes est la tentative d'empoisonnement de Folcoche ?Exaspérés par les persécutions ,les garçons versent dans le café de leur mère une dose bien forcée de belladone ."*Dans la salle d'études ,nous attendions des événements tragiques. Rien ne se produisit .Rien ,sauf le grincement mélancolique de la porte de la tourelle ,dix fois ouverte et refermée"(p.109).*La tourelle abrite les toilettes et les bruits entendus par les garçons leur prouvent qu'il s'agit d'un cas d'une diarrhée au lieu de la mort tragique .

Bien que la complicité et les jeux des trois frères naissent de la misère plus que de la gaieté ,il règne incontestablement dans ce roman un "parfum d'enfance" ,comme une force vive que Folcoche ne peut pas complètement briser .Ces trois garçons brimés et même "martyrisés" ,on les retrouve joyeux en s'unissant contre le même danger et en utilisant le même code pour s'y échapper .Ils sont toujours actifs et inventifs ,Frédie et Jean communiquent d'une chambre à l'autre par un petit trou qu'ils ont percé derrière leur lit Brasse -Bouillon ,puni ,organise sa chambre

*"cette douce personne en profita pour lui entonner l'huile dans le gosier (...) Affirmer son autorité chaque jour par une nouvelle vexation devient la seule joie de Mme Rezeau"(p.51)*Quand elle annonce aux enfants que : *"Vous vous amuserez de gratter le parc"(p.53).*

Le narrateur -personnage reprend parfois le discours de ses adversaires qu'il veut critiquer et le transforme en discours caricatural .Quand Brasse Bouillon n'a pas mis les mains assez vite sur la table pour être frapper ,sa mère lui donne un coup de fourchette, dents en avant ,son père lui dit :*"Avec le dos ,Paule !Avec le dos .cela suffit " gémit papa !!"(p.53).*

L'ironie Citationnelle qui consiste à une imitation burlesque d'une parole ou d'un maxime sérieux .C'est la parodie employée quand le narrateur parle de l'histoire de sa famille .Le long passage où il présente son grand oncle et son grand-père imite le schéma compositionnel d'un discours officiel orné de questions rhétoriques ,d'apostrophes et d'exclamations ,terminé par un *"Amen"* .Le passage est muni des marques ironiques ,des paradoxes *"onze enfants ,dont huit survécurent à leur éducation chrétienne" (19)* .Il arrive au narrateur de parodier ,d'imiter et de caricaturer ,parfois une scène de théâtre (p.10) ,un scénario de cinéma (p.35) ou même un problème de physique :*"Le nombre de kilogrammètres dépensés par ses extrémités en direction de mes joues pose un intéressant problème de gaspillages de l'énergie"(p.36-37).*

Le héroï-comique , qui consiste à traiter un événement banal sur le ton de l'épopée ,comme s'il était héroïque ,et le burlesque où un événement exceptionnel est raconté sur un ton familier ,ces deux procédés contraires sont présents dans le roman avec des rapprochements inattendus et impertinents .Lorsque Mlle Lion vient réveiller le petit Jean et mêle ses conseils à la prière du matin :*"C'est le jour de changer votre chemise ,Brasse -Bouillon .Au nom du Père et du Fils ... Tâchez de la garder propre .Quand on va aux waters ,on s'essuie convenablement .Notre Père qui êtes aux cieux ... ,etc."(p.23)* .

En outre,pendant son séjour chez l'abbé Templerot ,le petit enfant se croit au paradis lorsqu'on lui apporte un bol de chocolat avec des brioches

bourgeois :*"Ils sont (...)de la France .Mettons :du franc .Ce sera plus juste"(p.129)*,*"nos mites et nos mythes"(p.221)*.

Le rapport ironique de l'ironiste vers l'ironisé s'inscrit au niveau textuel par l'utilisation de tout un vocabulaire critique au sens négatif ,dépréciatif et péjoratif .Ce qui montre bien que nous sommes ,la plupart du temps ,dans la polémique .Précisons que la polémique suppose une attitude critique ,qui vise une discussion vive ou agressive .Le sens du terme vient du grec *"polemikos"*qui signifie *"relatif à la guerre"*. L'humour met en œuvre des métaphores ,les plus longuement exploitées sont celles de la guerre qui filent tout au long du roman ,Folcoche pense au *"contre- attaque"* ,*"change de tactique"* ,reprend *"les rênes du gouvernement"* ,tente de *"diviser pour mieux coloniser"* ;*"elle prépare le terrain"* .

Par ailleurs ,la grande bourgeoisie assimilée à une *"race de girafe"!qui se montent le cou et qui ,pommelées de préjugés ,broutent solennellement quatre feuilles desséchées aux plus hautes branches des arbres généalogiques"(p.194)*.

Autre métaphore forte et quelque peu masochiste est celle qui évoque plutôt l'humour noir :*"Effectivement jouer avec le feu ,manier délicatement la vipère ,n'était –ce point depuis longtemps ma joie favorite ?Folcoche m'était devenue indispensable comme la rente du mutilé qui vit de sa blessure "(p.141)* image qui souligne la dépendance ,toute négative ,du héros envers cette mère extraordinaire .

Remarquons les métaphores entrées dans l'usage courant ,appelées "catachrèses" ,quand on "réveille" la métaphore en rendant au mot son sens propre *"elle se caressa le tibia"(p.88)*.

Les mots –valises sont ironiquement employés lorsque deux mots sont contractés pour donner un troisième ,on pense bien sûr à *"Folcoche"* et du *"cadet de casse -cogne"* pour désigner Jean ou Brasse Bouillon .

L'ironie anti-phrastique repose sur l'opposition entre le sens dénoté et le sens connoté .Ce genre est réservé à la critique des parents, spécialement la mère et son attitude tyrannique et suffocante :

La classification des différents types d'ironies établie par D.C.Muecke et Beda Allemann nous paraît pertinente à l'analyse de l'ironie dans *Vipère au poing.* Cette typologie distingue l'ironie verbale ,antiphrastique ,citationnelle et situationnelle .

Ironie Verbale : l'aspect verbal du roman se distingue par une remarquable richesse de constructions et par la diversité des tons . Parmi les tournures ironiques,on cite d'habitude : l'antiphrase ,la parodie ,l'hyperbole et la litote .Mais le texte d'Hervé Bazin nous prouve que chaque construction lexicale ,syntaxique ou sémantique peut acquérir une valeur ironique si seulement son contexte laisse deviner les intentions contraires au sens formulé directement .C'est le cas de certaines énumérations basées sur la répétition d'un mot ou sur l'allitération :*"Le retour à la terre ,le retour de l'Alsace ,le retour aux tourelles ,le retour à la foi ,l'éternel retour"* (p.23),ou cette caractéristique du Craonnais :*"Terre des choux ,des chouans ,des chouettes et des choucas"(p.130)* .L'exemple de la métonymie : *"Mon père épousa cette dot"(p.24)* ,le narrateur parle de sa mère qui porte un chapeau en forme de cloche à fromage :*"de la cloche à fromage jaillit une voix"(p.31)* .Ironique peuvent devenir aussi certaines périphrases :l'anglais est désigné comme *"la langue des hérétiques d'outre-Manche "(p.44)* ,le père et les frères de jean sont *"la fleur des élus"(p.71)*.

Pour obtenir l'effet du contraste exagéré ,l'auteur a souvent recours à la tradition antique .Ainsi le petit Jean avec sa vipère c'est évidemment *"Hercule au berceau* "(p.7),la famille Rezeau se trouve comparée aux *"Atrides en Gilet de flanelle"(p.31)* .Plusieurs références rappellent les ambitions prétentieuses des "Rezeau" à la noblesse et à la grandeur et font ressortir toute leur médiocrité .

Le caractère satirique peut apparaître aussi dans certains jeux de mots .en parlant d'Angers ,le narrateur constate *"une ville où l'on pense bien. Rectifions :une ville où l'on pense"biens" "(p.84)*,ou à propos des

utiles au lecteur et donc à exprimer l'inexprimable .Ainsi ,grâce à la métaphore centrale ,Folcoche apparaît comme une vipère inquiétante ,froide ,pourvue d'une langue dangereuse ,et Brasse Bouillon comme un jeune Hercule vaillant et téméraire :le lecteur comprend qu'il s'agit de deux personnages plus monstrueux qu'humains et que Jean ne peut être définitivement écrasé .De même ,lorsque le narrateur dit de Folcoche que les contraintes qu'elle impose aux enfants sont "*une sorte de culture physique de l'autorité*" -c'est –à- dire une simple habitude – le lecteur saisit mieux que son système d'éducation ne repose sur aucune valeur morale .

Le lecteur témoin ne saurait nier que le personnage de la mère dépasse les limites de la réalité ,elle ne semble posséder que des mauvais traits de caractère .Ce portrait extrêmement caricatural fait de Folcoche un personnage invraisemblable .Sa présence s'impose mais elle perd toute réalité quand on sort du roman ,le lecteur ne croit plus à cette "Enormité" exagérée .Pierre Lowell remarque que : *"Si Hervé Bazin a écrit un vrai roman réel ,il aurait donné à son héroïne plus de vie ,plus de logique et de naturel qu'il ne lui en a départi ,car la mégère autour de qui se centre la composition apparaît plus caricaturale qu'horrible ,plus folle que vivante*[1].

Il faut convenir que les deux principaux personnages de ce roman ,les deux partenaires de l'acte ironique ,sont plus complexes qu'ils ne le paraissent au premier abord .Le lecteur se doute déjà de la nature des rapports compliqués entre Folcoche et Brasse –Bouillon ;rapport de haine ,de vengeance ou de ressemblance ,ou tout à la fois ?

L'humour permet aussi ,paradoxalement ,d'exprimer la souffrance passée et présente du narrateur .Il est plus pudique que la plainte ; mais ,loin de dissimuler la souffrance ,il la révèle :le ricanement constitue la dernière arme de la haine de Brasse Bouillon .

Constatons que Bazin a ingénieusement exploité les ressources de la "palette des ironies" et ne s'est pas contenté d'un seul type .

1 Pierre Lowell ,op.cit.p.63

Le lecteur /complice :

Troisième élément indispensable pour clore le cycle qui réalise" *le rire ou le plaisir*"c'est le complice , celui qui rit ou sourit avec l'ironisant de l'ironisé .C'est sûrement le lecteur ,qui lit depuis plusieurs pages une histoire sur un ton ironique et des portraits souvent caricaturales ,et qui assiste à un complot acharné entre deux types très exceptionnels le couple mère/ fils ou Folcoche et Brasse –Bouillon .

Le narrateur ,s'adresse souvent à son lecteur désigné par le pronom "vous" "*je vous raconte toutes ces chose"(p.130)*Ou encore "*Je dois vous le dire ... "(p225).*Il semble parfois avoir peur de ne pas être cru :"*Je ne répondis pas .Elle souriait .Je vous assure qu'elle souriait "(p.87).* Jean Rezeau qui recherche la complicité de son lecteur contre Folcoche s'adresse souvent à lui explicitement dans les nombreuses incises ,le plus souvent mises entre parenthèses,ayant un caractère subjectif et ironique ce qui renforce l'adhésion du lecteur .

Les procédés humoristiques convergent vers le même projet .C'est en effet le lecteur qui identifie les paroles ,décrypte les jeux de mots et remarque les impertinences .Bien que le narrateur soit l'enfant de huit ans ,il s'avère aussi fort que sa mère par la tonalité sarcastique du texte qui fait que l'on rit de Folcoche avec Jean .

Cet humour contribue aussi au dénigrement des valeurs chères à la famille Rezeau .En particulier ,les rapprochements sacrilèges et le comique de situation dévalorisent les personnages ,leurs principes ,les conventions sociales et les pratiques religieuses .Certains passages évoquent un événement ou une situation ,par exemple lorsque M.Rezeau revient de Chine et rapporte une belle collection d'insectes :"*Sa première décision ,en s'installant à la Belle Angerie ,fut de se faire aménager en musée personnel le grand grenier du pavillon de droite .La chose faite ,il s'occupa de ses enfants et les pourvut d'un précepteur" (p.39).*Aucun commentaire ,le lecteur est juge .

Les procédés ironiques participent tous à la mise en place du monde d'un narrateur ,tellement nourri de révolte et de dérision .Les métaphores sont essentiellement didactiques :elles servent à donner des équivalences

courante , ni chauffage centrale ,ni téléphone .Des cheminées et quelques poêles chauffent mal les murs humides et d'ailleurs ,Folcoche fait rapidement supprimer les poêles des chambres des enfants . La description de la *Belle Angerie* ,prototype de *"faux châteaux chers à la bourgeoisie (...)dépourvu du gaz ,de l'électricité et de l'eau courante"*.Les enfants manquent des besoins nécessaires pendant que leurs parents dépensent six mille francs pour la réception annuelle parce que *"... ça pose"* ,vers la fin du roman ,la narrateur attaque ouvertement *"cette hypocrisie qui jette la cape sur nos dissensions ,notre sècheresse de cœur et d'esprit"(p.136).* Grand prison où sont enfermés les enfants ,non seulement de nombreuses pièces mais aussi il y a vingt-et-une armoires fermées à clef ,ces clés sont déposées ,avec les bijoux et les objets précieux ,dans le *"saint des saints"* ,la grande armoire anglaise de Folcoche .La clé de ce meuble sacré ne quitte jamais *"l'entre deux seins de la maîtresse de maison"(p.56).*

L'attitude ironique est parfois teintée d'amertume .Son aspect métaphysique traduit la vision de l'existence humaine .Cette conception est conditionnée par la contradiction immanente qui rend inutile la recherche des causes et impossible la prévision des conséquences .D'après cette vision pessimiste il est absolument insensé d'espérer la justice ,car le monde est gouverné par le hasard *"Le hasard donc ,le même hasard qui fait que l'on naît roi ou pomme de terre ,que l'on tire une chance sur deux milliards à la loterie sociale ,ce hasard a voulu que je naisse Rezeau"(p.23),*constate Jean dont la vie peut être prise comme illustration de l'ironie du sort ,que l'on ne peut ni dominer ni apprivoiser .

C'est un homme très cultivé ,il parle une langue très pure ,avec un *"léger excès d'imparfait du subjonctif* "(p.102)Il défend *"le bon ton ,le bon goût ,les bonnes manières"."Ce professeur sans élèves" ,"ce monsieur ennuyé"* a manifestement plus envie de s'occuper de ses mouches que de ses enfants .Il sait clairement que sa fortune vient de son mariage (la dot de sa femme) et qu'il n'a donc pas de pouvoir de décision .Il a toujours peur de sa femme .Ses deux principes étant *"pas de scandale"* et *"sauver la face"*,il se résigne ou il fuit .Loin d'elle ,*"il se croit autorisé à respirer librement"(p.122).*Toutefois ,quand il se sent menacé ,*"il bat en retraite ,tels ces généraux vainqueurs qui ne savent pas exploiter un succès provisoire"(p.66).*Assurément il désapprouve les méthodes de sa femme et ,quand il n'a pas trop à résister ,il adoucit ses décisions et ses pratiques .Il n'ose pas murmurer devant la cruauté de sa femme .Le narrateur accumule à son égard les formules cruelles :*"Notre père qui était si peu sur la terre"(p.96) "ce pater familias incarné dans sa peau de bique pelée"* (p.158)

Ce père,soit disant, lui inspire de la pitié *"il vit entre deux migraines et se nourrit d'aspirine(...)Compréhensif et magnanime ,tel est le caractère officiel de la plus grande loque de père que la terre ait portée"(p.102).*Mais dans ce cas l'ironie du narrateur est marquée par le sentiment de supériorité nuancé d'une certaine tendresse .

Les situations comiques dans *Vipère au poing* permettent d'attaquer ,par le rire ,les pouvoirs oppressifs de la mère , la passivité du père ,ce qui fait que le récit ne sombre jamais ,le ton soutenu de la raillerie ,le plaisir évident que prend l'enfant dans les conflits de volonté avec sa mère ,et l'exagération même du caractère de Folcoche empêchent le lecteur de s'apitoyer sur le sort du héros et de ses frères .

La société bourgeoise:

Par son père ,Jean Rezeau est issu de la grande bourgeoisie terrienne ,et ,par sa mère ,de la grande bourgeoisie financière .Cette classe est aussi refusée et ironisée .La caractéristique de cette bourgeoisie est de tourner le dos au progrès .Comme elle ne s'adapte pas à l'économie moderne ,les biens sont mal gérés et les maisons rentent inconfortables .Ils vivent dans *La Belle Angerie* où il n' y a ni eau

soupçon ,Mme Rezeau fit un dogme"(p.49) .Elle a *"raté sa vocation* "de gardienne de prison .Ses trois garçons l'appellent *"la dictatrice"* ,"la mégère" .Ce qu'elle craint le plus ,c'est de voir grandir ses enfants ,parce qu'elle doit *"changer de tactique'*(p.119).Elle subit des *"échecs"* ,mais pas de *"défaite"* .Le temps qui passe l'oblige à constamment renouveler ses armes ,mais là encore elle ne capitule jamais .

Les réprouvés ,les faibles sont évidemment les enfants persécutés par une mère sadique qui leur donne progressivement "le tour de vis" .Les punitions physiques accompagnent la discipline extrêmement rigoureuse . *"Déjà nous avions faim ,déjà nous avions froid. Physiquement. Moralement surtout ."*(p.43) .Quand elle est hospitalisée ,elle ne demande à voir ses enfants qu'après trois mois d'absence ,et au moment même de son départ ,ses adieux consistent *"en trois baisers ,jetés du bout des lèvres ,comme trois signes de ponctuation ,au milieu du front de chacun"(p.93-94)*

Madame Rezeau cache son vrai visage derrière le masque d'une mère exigeante et sévère ,mais juste et dévouée entièrement à ses enfants ! elle ne leur veut que du bien .Cette hypocrisie fait de Folcoche une cible préférée de l'ironie qui devient pour ses victimes le seul moyen de défense .Jean s'attaque ouvertement à sa mère et s'oppose à ses ordres à toute occasion .

A propos du père ,il représente un deuxième portrait caricaturale , *"cet empaleur de mouche"*nous apprenons tout d'abord qu'il *"portait un grand nez et des bottines"(p.32)*.Monsieur Rezeau appartient à la grande bourgeoisie de province .Il est docteur en droit mais il s'adonne à sa seule passion ,l'entomologie ,où il chassera l'insecte toute sa vie et se désintéressera de toute conversation si une mouche vient à passer . Quand il revient d'Angers *:il est doublement navré ;premièrement ,il est impossible de trouver des épingles extra-fines pour empaler les bestioles;deuxièmement ,sa femme qui reste à l'hôpital ,est au plus mal "(p.71-72).*

haïssons." Brasse Bouillon s'exerce à la dérision tout simplement parce qu'il trouve en Folcoche un objet de sa haine ,une occasion de moquerie . Alors l'enfant s'attaque à montrer le ridicule des comportements successifs de sa mère et s'empresse de ricaner ensuite sur cette créature caricaturale .

Rappelons que Mme Rezeau devient *"Folcoche"* ,à la fin du chapitre7 (p.60),lorsque son fils aîné ,Ferdinand ,accablé par l'injustice de sa mère ,se met à hurler *"la folle ! la cochonne !"* et contracte aussitôt les deux injures en "Folcoche".Pour le narrateur elle est *"la contre -mère"* ou pour la camper ,il suffit d'inverser toutes les caractéristiques prêtées traditionnellement à l'amour maternel .Ses enfants sont ses ennemis ,elle sera hostile à tous ceux qui pourraient les défendre :employés ou membres de la famille .Ses seuls contacts avec ses enfants sont les *"coups de talon ,les coups de fourchette ,la tondeuse dans leurs cheveux".*

Le portrait en actes fait d'une accumulation d'anecdotes qui placent ce personnage exceptionnel dans des situations révélant à gros traits l'essentiel de sa personnalité . Malgré ses huit ans ,Brasse Bouillon s'aperçoit très vite qu'en ce qui le concerne ,Madame Mère *"outre ses enfants ,(il)ne lui connaîtra que deux ennemis :les mites et les épinards"*.La phrase est horrible mais prête à rire. Nous avons vraiment l'impression d'entendre parler un enfant mais en même temps un caricaturiste impitoyable .

Madame Rezeau gifle ses fils qui se précipitent à sa vue et déclare quand les enfants se mettent à sangloter :*"Voilà tout le plaisir que vous cause mon retour"(p.30).*Non seulement elle porte aux extrêmes ses instincts de domination et de sadisme ,telle *"une vieille marâtre dans un conte de fées pour les enfants"* ,mais son avarice ne connaît pas de limites non plus . Elle rivalise avec Harpagon dans ses soucis d'économiser de l'argent et de se constituer une "cagnotte" aux dépens de ses enfants .C'est toutefois sur un ton d'humour que le narrateur donne des exemples de l'avarice de sa mère :les garçons ont le droit de changer leurs chaussettes sales une fois toutes les six semaines ,en somme ils ont toujours faim et froid ,*"Folcoche nous gavait économiquement"de haricots rouges"* Folcoche a inventé une anti-éducation .*"Du*

ironique(sarcastique) qui se manifeste tout au long du roman et qui devient un système de revanche contre son passé qui l'a marqué et qui l'a transformé –psychologiquement- en un handicapé .

L'Ironisé

La cible de l'ironie ,deuxième élément du schéma de Weinrich c'est l'objet de la critique ironique du narrateur .L'analyse systématique de l'ironie dans *Vipère au poing* montre que ce poste est occupé principalement par des personnages (les parents et surtout la mère) et la société bourgeoise .Le plan des personnages est organisé selon le principe de l'antinomie qui se fait voir dans les portraits qui s'approchent de la caricature .Dans sa fonction de dénonciation ,la caricature se rapproche de la satire ,quand le romancier rend visibles les défauts physiques ou les travers moraux d'un personnage par agrandissement .

Commençons par Folcoche ,victime principale du discours ironique .Elle n'est décrite qu'à travers le regard de son fils –narrateur. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois ,sur la quai de la gare ,ses enfants voient arriver *"un chapeau en forme de fromage"*.Par la suite ,lorsqu'elle parle ,on dira seulement qu'elle *"glapit"ou "reglapit"*. Pour présenter sa mère ,le narrateur cite d'abord l'opinion générale :*"On m'a dit cent fois qu'elle avait été belle .Je vous autorise de le croire"* .Cette phrase est pourtant suivie de détails tels que *"les grandes oreilles ,les cheveux secs ,la bouche serrée et ce bas de visage agressif" (p.31-32)* .Le procédé pareil est utilisé dans la description des traits de caractère :*"Agée de trente cinq ans ,madame mère avait dix ans de moins que son mari et deux centimètres de plus (...)Dès qu'elle ouvre la bouche j'ai l'impression de recevoir un coup de pied au cul .Ce n'est pas étonnant avec ce menton de galoche"(p.32)*.De ce portrait nous remarquons que le narrateur est soucieux de présenter Folcoche comme une créature hors du commun .L'orgueil filial perce sous la caricature ,même quand Brasse Bouillon s'exerce à la dérision ,comme la définit Spinoza *"Le Dérision est la joie née de ce que nous imaginons qu'il existe quelque chose que nous méprisons dans un objet que nous*

raconte .Tous les éléments du récit sont distribués par rapport à l'enfant ,descriptions ,portraits ,événements ,tout épisode n'a d'origine que le regard ironique et subjectif de l'enfant .Tandis que tout cela est filtré par le narrateur adulte ,tout est jugé ,commenté selon son idéologie .La vision de celui-ci accompagne toujours celle de l'enfant .Bazin tend à abolir cette double vision ,non seulement par l'emploi du "je" ,mais il s'approche de son personnage à tel point que nous avons l'impression qu'il n'y a aucune distance entre les deux .Le narrateur *homodiégétique* s'incarne dans son personnage et rappelle *la focalisation interne* dont parle Genette dans *Figure III,* marquant l'identification à son héros et démasquant son inconscient .

Chaque épisode a son origine dans la conscience et dans le regard de l'enfant -narrateur .La description d'un lieu ou d'un personnage ,le récit d'un événement ,sont le plus souvent distribués et ordonnés par rapport à lui .La première conséquence de ce point de vue est que le regard ironique porté sur le monde est celui d'un personnage révolté .C'est à travers sa subjectivité ,comme à travers un miroir déformant ,que sont décrites et critiquées la société et la famille .La deuxième conséquence est que les actes et les motivations des autres personnages ne sont connus du lecteur que par les yeux de Jean Rezeau .Il serait permis de s'interroger sur le point de vue du père ,sur celui des frères ,et surtout sur celui de Folcoche .Ils restent dans l'ombre et il faut se contenter de leurs paroles rapportées ,toujours choisies et commentées par les énonciations ironiques du narrateur .

D'autre part il est à constater que les relations entre l'ironisant et l'ironisé sont régies par un rapport d'infériorité/ supériorité . L'enfant qui se caractérise par un statut inférieur par rapport à la mère ,en utilisant le procédé ironique il devient ,au contraire ,supérieur par rapport à Folcoche la cible préférée de l'ironie .

Cet enfant ,narrateur ironisant , est en proie à des problèmes psychologiques et sociaux auxquels il essaye de résister .Il ne manque pas de déclarer son refus de tout ce qui l'empêche de mener une vie normale et d'avoir une personnalité équilibrée .Le refus prend un aspect

écoute .Ainsi , la narration ironique est basée sur la naïveté du sujet parlant .Son manque d'esprit critique le rend incapable de saisir le caractère contradictoire de ses opinions et son comportement .Jean ,ennemi des préjugés familiaux ,en dehors de l'univers clos de la *Belle Angerie* ,se comporte et réagit exactement selon les règles tellement dénoncées par lui-même .Confronter aux étrangers ,il veut prouver sa supériorité due à l'appartenance au clan Rezeau .Il se rassied en présence du maître d'hôtel du grand-père Pluvignec:*"Tout mal habillé que je sois ,j'en ai le droit"(p.120)* .En employant des expressions comme *"Merci mon brave"* à l'employé dans le métro .Ces épisodes ont un caractère auto -ironique ,le narrateur se rend compte qu'il n'est pas libre des ridicules caractéristiques de sa famille .

Dans le deuxième cas, le récit est entrecoupé par des réflexions et des commentaires personnels du narrateur .Certaines de ses remarques se rapportent directement au procès de l'écriture ,citons en guise l'exemple :*"je deviens négligent,j'ai oublié de parler de ... "(p.55)* ou encore *"A vrai dire ,emporté par un reste d'humide fierté ,j'ai oublié de mettre cette phrase à l'imparfait" (p.22)* ou *"campons les personnages"(p.31),"je fais rentrer en scène un septième personnage"(p.34).* Ces nombreuses observations placées entre parenthèses et ces paroles adressées directement au lecteur invitent ce dernier à prendre une attitude active indispensable pour qu'il puisse déchiffrer les intentions dissimulées du narrateur .Ces tournures établissent aussi une complicité entre celui qui parle et celui qui l'écoute ,par exemple :*"Sachez seulement que ... "(p.23),"Tenez vous bien et respectez moi" (p.24)* .Ces phrases sont très familières ,quand le narrateur se présente ,parfois il le fait de la manière suivante :*"Jean ,c'est-à-dire moi- même ,que vous appellerez comme vous voudrez ,mais qui vous cassera la gueule si vous ressuscitez pour lui le sobriquet de Brasse Bouillon"(p.32.)* .L'insertion des commentaires à l'intérieur du récit introduit une distance ironique vis-à-vis de ce qui est raconté.

Vipère au poing se présente comme étant un récit à double voix :le narrateur adulte s'assortit d'un écart entre deux visions ,entre deux savoirs .En principe ,c'est l'enfant qui voit mais c'est l'adulte qui

mère ,supporte vaillamment les coups ,déjoue les pièges et fomente les complots.

Folcoche et Brasse – Bouillon inventent toutes sortes de mesquineries pour se nuire mutuellement .Chacun est obsédé par le désir irrépressible de blesser l'autre ,de lui porter un coup bas ;et cette frénésie du mal prend des allures de compétitions ,de championnat .

Avec une mère despotique on attend un enfant martyr ,soumis ou résigné ,affaibli par les privations ,or Jean se révèle solide ,nourri de haine et de rage .Le lecteur n'a guère l'occasion de plaindre ce garçon ,certes constamment brimé ,mais toujours combatif . Dans le duel qui oppose Folcoche et Brasse Bouillon ,il y a bien une méchante ,mais il n'y a pas de bon ,ou du moins pas de héros qui suscite la pitié .

Vingt-cinq ans après le début des événements rapportés ,le narrateur n'a rien pardonné ,il nourrit son récit d'un ton ironique et satirique en analysant les objets et les formes de sa révolte .

De ce narrateur adulte ,on sait très peu de choses .Son langage révèle un solide sens de l'humour et le goût des jeux de mots .Son récit se présente comme un règlement de comptes avec son enfance ,et c'est son regard sur cette période de sa vie qui donne au lecteur quelques indications sur l'homme qu'il est devenu .Par exemple ,lorsque le narrateur se souvient de l'impiété de Brasse Bouillon ,il écrit :"*Aujourd'hui encore ,lorsque je m'interroge sur une antipathie irraisonnée ,je ne suis généralement pas long à découvrir qu'elle est motivée par le contre-courant d'une sympathie de ma mère ,à jamais devenue pour moi le critère du refus "(p.170)*

L'ironie dans *Vipère au poing* est basée sur deux techniques : la première est celle du regard rétrospectif du narrateur sur son passé douloureux,il y a donc une identification entre le héros -enfant et le narrateur. La deuxième technique est fondé sur la rupture de la continuité narrative ,lorsqu'il y a une distance entre le narrateur et l'univers fictif qu'il présente .Dans le premier cas ,le narrateur s'identifie momentanément à son moi du passé ,c'est plutôt la voix de l'enfant qu'on

l'ironisé . Philippe Hamon appelle ironie "classique" une ironie où les trois actants de la scène ironique seront clairement identifiables ,tandis qu'une ironie "moderne " sera celle où se multiplient des changements dans ces positions au cours du texte .

En abordant la question de "l'ironie" et avant de passer à l'analyse du texte ,nous tenons à signaler que notre propos vise à analyser le mécanisme ironique dans *Vipère au poing* .Il s'agira non seulement de dégager les différents actants de la scène ironique :ironisant ,ironisé et complice ,mais surtout de dégager les différents types d'ironie employés comme arme stylistique contre la cible ou l'ironisé .

Qui Ironise ?

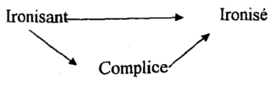
Le narrateur dans *Vipère au poing* est un adulte ,âgé d'une trentaine d'années ,il parle à la première personne de l'enfant qu'il a été .Il raconte une histoire qu'il a vécu vingt-cinq ans plus tôt : Dans "La Belle Angerie" ,domaine familiale sans confort ,nous trouvons les Rezeau ,ces grands bourgeois dont les principes ne sont plus qu'une façade brillante .L'éducation de leurs trois enfants est confiée à des précepteurs ecclésiastiques sans aucune compétence qui sont renvoyés les uns après les autres à cause de la sévérité de Folcoche .M. Jacques Rezeau ,le père ,n'élève jamais la voix devant sa femme –figure centrale du roman- et n'intervient pratiquement jamais pour adoucir ou neutraliser la tyrannie qu'elle exerce sur ses propres enfants .Dans ces conditions ,la haine de l'enfant –héros ne fait qu'empirer.

Jean ou Brasse –Bouillon , que nous suivons de quatre à quinze ans, est le principal révolté "l'évadé ,la mauvaise tête" .S'il n'explique pas son surnom ,il remarque toutefois qu'il ne peut avoir qu'une valeur péjorative(p.37).Pourtant ,au cours des premières années passées auprès de sa mère ,c'est encore "le petit salaud qui a bon cœur" ,et il faudra sept ans auprès d'elle pour qu'il devienne -progressivement -le monstre capable de lui résister puis de lui echapper .celui qui brave le regard de sa

régressifs ou réactionnaires en tant que moyen de défense contre la douleur *"elle prend place dans la grande série des méthodes que la vie psychique de l'homme a édifiées en vue de se soustraire à la contrainte de la douleur ."*[1] Il semble considérer qu'en cas de malheur extrême l'attitude la plus courante serait le refoulement ,ce qui ne laisse guère de chances à l'existence de la lucidité .Ainsi l'attitude ironique devient une sorte de consolation qui préserve de la souffrance ou qui la rend plus modérée .L'ironie devient donc une manifestation de ces réactions de défense ,un refoulement avorté qui introduit une irréalité qui vient se superposer à la réalité angoissante .Le Subterfuge humoristique ,quand on peut considérer l'ironie comme une sorte de fuite ,d'échappatoire *"le caractère comique de la consolation humoristique s'impose souvent avec force,sans que l'humour offre d'autre technique que ce que nous avons appelé le subterfuge humoristique".* C'est donc que ce dernier coïncide lui-même avec des ressorts proprement comiques

L'ironie est généralement liée à une "crise",crise sociale ,historique ou individuelle .Elle exprime la frustration ,la vengeance ,elle est également utilisée pour exprimer une réaction d'agressivité ,mais elle demeure une représentation indirecte .Elle n'est pas simplement un procédé comique qui exprime le contraire de ce qu'on désigne pour faire rire ,mais c'est plutôt une arme d'attaque ,arme de dénonciation acerbe ,très efficace .

Si l'on étudie le fonctionnement ironique ou le "protocole ironique" tel que l'a analysé H.Weinrich 2 ,on voit apparaître le schéma suivant :



L'ironisant semble bien coïncider avec le narrateur ,l'ironisé ou la victime de l'ironie peut être un personnage humain ,une instance ou une institution . le complice ou le lecteur qui rit ou sourit avec l'ironisant de

1 Freud S Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient .NRF Gallimard,1953, p.279
2 Harald Weinrich . Conscience linguistique et lectures littéraires .La Maison des sciences,Paris . 1989

l'ironie devient le principe imprimant la tonalité de l'œuvre malgré son contenu tragique .

Une question importante se pose :qu'est-ce qui dans le mécanisme de l'ironie ,ce que Pascal appelait l'art de "railler finement" aurait pu séduire les écrivains? Autrement , quand est-ce que l'écrivain a recours à l'ironie ? Tout d'abord ,il faut concevoir l'ironie comme une pratique codifiée qui suppose une certaine visée ,la visée ironique .En effet ,l'auteur qui utilise l'ironie dirige le regard du lecteur vers une cible dans une relation d'opposition face à un pouvoir .L'ironie est toujours un jeu de pouvoirs lié au social . Philippe Hamon note que la phrase "*Tout est social dans l'ironie*"revient dans tous les traités philosophiques concernant l'ironie .

L'ironie est un des procédés qui a pour fonction d'éviter le pathos et de tenir à distance l'émotion ,chercher l'être en détruisant le paraître ,voir "démasquer" ,"dévoiler" ,tels sont les objectifs recherchés par tous les ironistes .

D'après les analyses de Freud ,certain caractère irrationnel de l'ironie la rend a priori en relation très étroite avec l'inconscient :

"*Elle a sa localisation psychique entre l'inconscient et le préconscient*".[1] Freud pense que l'ironie a non seulement quelque chose de libérateur ,mais encore plus quelque chose de sublime et d'élevé :

"*Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme ,à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement .Le moi refuse de se laisser entamer ,de se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures ,il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher (...)Ce trait est la caractéristique essentielle de l'humour ,il ne se résigne pas ,il défie,il implique non seulement le triomphe du moi ,mais encore du principe du plaisir qui trouve ainsi moyen de s'affirmer en dépit de réalités extérieures défavorables* ".2

Dans son livre *Les mots d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* , Freud distingue deux fonctions psychologiques de l'Ironie : le <u>Stoïcisme</u> qui s'explique par une certaine parenté de l'ironie avec les processus

1 Freud .S.<u>Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient</u> ,NRF Gallimard, 1953,p 268
2 ibid.p.279

les personnages sont peu ou prou stigmatisés pour leur cruauté comme Folcoche ,la mère du narrateur ,ou dévalorisé comme le père ,être faible dont les décisions sont toujours ambiguës .Pour rendre l'univers de la famille particulièrement irrespirable ,le style se fait sarcastique et ironique envers tous les personnages tandis qu'il établit avec le lecteur une constante complicité .

Le sujet du roman n'est pas seulement celui de la révolte du petit Jean Rezeau contre une famille qui représente pour lui la déchéance d'une classe sociale hypocrite et anachronique .C'est surtout le conflit soutenu entre Brasse Bouillon et sa mère ,surnommée Folcoche ,cette mère "tératologique" devenue presque une figure mythique dans la littérature française .Ce sont les rapports discordants entre Folcoche et son deuxième fils Jean ,le protagoniste – narrateur qui fournissent l'intérêt principal de la démarche ironique .

A une question posée à Pierre Lowell :"Qu'est-ce qui donne à *Vipère au poing* de M. Bazin ,ce débutant , une allure si particulière?" Il a répondu :" *c'est d'abord cette couleur agressive ,corrosive ,cette passion furieuse ,ce ton d'allègre irritation qu'il a réussi à maintenir dans sa narration .Mais au lieu d'en orner un récit noir ,il a poussé celui-ci à mi-chemin entre la caricature et le pamphlet ,si bien qu'on admire ,plus amusé qu'ému ,le tableau de cette famille bourgeoise orthodoxe et conformiste où une mère détraquée persécute ses enfants ,cependant qu'un vieux bonhomme de père inoffensif et peureux est réduit à l'impuissance .Rien de plus cruel ,mais en même temps ,de plus alerte que cette sorte de gravure acérée ...* "[1]Quant à Pierre Moustiers ,dans son livre sur Bazin Romancier en mouvement ,il trouve dans *Vipère au poing* "*un amalgame qui défie l'analyse:la tragédie ramenée au sol ,bafouée ,ridiculisée mais ridiculisée avec souffle et hauteur*"[2].

La problématique qui nous intéresse dans cette étude c'est le mécanisme de l'ironie ,ses manifestations ,ses techniques et ses procédés .Ils sont bien visibles dans le texte de *Vipère au poing* ,où

1 Pierre Lowell ,cite par Pierre Moustiers ,Romancier en mouvement ,Seuil ,Paris ,p.29
2 Romancier en Mouvement ,op.cit.p 28/

Fontanier :"*L'ironie consiste à dire par une raillerie,ou plaisante ,ou sérieuse ,le contraire de ce qu'on pense ,ou de ce qu'on veut faire penser .Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté ;mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois ,même avec avantage;par conséquent ,elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves* "[1].

Selon Philippe Hamon ,l'ironie devient un mode de pensée plus qu'un mode de discours ,une attitude philosophique plus qu'une position éthique ,et *"le style "oxymore" devient ,sous la plume des écrivains ,comme sous celle des critiques et théoriciens qui la décrivent ,la seule manière adéquate ,semble-t-il de traiter "la gaieté mélancolique"ou la "cruauté tendre"* .L'ironie devient donc une vision du monde ,une manière de répondre ou de réagir à une situation perçue .En outre ,nous pouvons dire que l'ironie est le produit d'une situation psycho-sociale particulière et bien précise .

L'énonciation ironique fait partie généralement des stratégies du discours critique et polémique .Elle est donc l'expression d'une agressivité ,mais d'une agressivité détournée dans la mesure où l'ironie manifeste toujours sa composante ludique et plaisante .L'ironie attaque ,vise une cible ,les ironistes tournent en dérision les sujets concernés d'où son aspect agressif .

Comme Vallès et Jules Renard ,Hervé Bazin fait partie de ce groupe d'écrivains fascinés par l'écriture ironique qui dénonce la corruption des institutions sociales familiales et politiques .Avec son premier roman *Vipère au poing* publié en 1948 Bazin offre une sorte de roman d'apprentissage où il montre la formation du caractère et le réveil de la conscience de Jean Rezeau portant le nom de Brasse Bouillon .L'univers romanesque s'organise en fonction du point de vue de l'enfant - narrateur .Le lecteur se trouve alors confronter à une critique violente de l'éducation telle qu'elle pouvait être pratiquée dans une famille bourgeoise et dévote du début du XX^{ème} siècle ;il est mis en face d'une dénonciation des principes et des mobiles sur lesquels s'appuie cette éducation ;il assiste ,en tant que spectateur ,à un certains nombre de mises en scène où

1 Pierre Fontanier Les figures du discours ,Paris Flammarion 1977

Le Mécanisme de l'Ironie dans "*Vipère au poing*" D'Hervé Bazin

Amal M.El Anwar

"Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer.
La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes"
Balzac[1]

Comme le comique ou le fantastique ,l'ironie appartient à ce groupe de notions dont on se sert couramment sans pouvoir déterminer leur signification précise .L'ironie est traitée tantôt comme un phénomène psychologique ,tantôt comme une catégorie philosophique ou esthétique . Le terme provient du mot grec "euronia" qui veut dire la "dissimulation" .Il s'agit notamment de dissimuler une idée en formulant un énoncé qui en exprime le contraire ,mais dont le sens profond est révélé par le contexte .

Précisons tout d'abord ce que nous entendons par ironie ,terme qui s'accompagne d'un certain flou définitionnel et dont la spécificité est parfois dissoute dans le groupe englobant de l'humour ,du sarcasme ,du cynisme ,etc. Les nuances sont en effet très subtiles .Si l'on part de la définition de base du Dictionnaire Encyclopédique de Ducrot et Todorov[2] , l'ironie correspond à une "manière de se moquer en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre" .

La tradition philosophique met l'accent sur l'ironie comme attitude morale ou comme dissimulation selon Vico :*"l'ironie est un mensonge réfléchi qui prend le masque de la vérité* " Tandis que les définitions rhétoriques mettent en avant l'idée de contraire ,ou de contradiction ,entre sens explicite et sens implicite ,et font souvent de l'antiphrase la structure de base de l'ironie .Ainsi Duvignaud dans L'histoire du rire et de la dérision définit l'ironie comme " *une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit :ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie ne sont pas pris dans le sens propre et littéral"(des Tropes)*[3] .Pour

1 Balzac ,préface de la 1ère édition de *La Peau de chagrin* 1831
2 Dictionnaire Encyclopédique des Sciences de Langages de Ducrot et Todorov,Paris ,Seuil,1972
3 Duvignaud J. L'histoire du rire et de la dérision ,Paris ,Hachette ,1985 ,p.82

يطلب من

• مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة - ت: ٣٩١٤٣٣٧

• مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد - القاهرة : ٣٩٢٩١٩٢

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

• مكتبة دار البشير بطنطا

٢٣ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

• مكتبة الآداب

٤٢ ش الأوبرا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧

• مكتبة دار العلم

الفيوم - حي الجامعة، ت: ٣٤٥٨١٣

رقم الإيداع	٢٠٠٢/٥٢٤٥
الترقيم الدولى	I.S.B.N. 977-05-1898-0

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٧٧٩٧٥٥٠

نـــــور

لأعمال الكمبيوتر



حسن عبد الحليم

ت : ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

- Le Me'canisme de I'Ironie dans "Vipe're au poing" D'Herve' Basin

Volume No. : 15

AUG. 2002



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH